



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Vom Ausrahmen der Welt.  
Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers

Verfasser  
Dieter Willim

angestrebter akademischer Grad  
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Krems, 20. 10. 2010

Studienkennzahl lt.	A 315
Studienblatt:	
Studienrichtung lt.	Kunstgeschichte
Studienblatt:	
Betreuerin / Betreuer:	HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

**KULTUR  
NIEDERÖSTERREICH**



Gefördert durch das Land Niederösterreich

niederösterreich kultur

Kunst im öffentlichen Raum



Die Welt, Freund Govinda, ist nicht unvollkommen,  
oder auf einem langsamen Wege zur Vollkommenheit begriffen:  
nein, sie ist in jedem Augenblick vollkommen.  
Hermann Hesse, *Siddharta*

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	S. 5
Einleitung	S. 7
1. Leo Zogmayer. Biographie und Werkentwicklung	S. 9
2. Der rechte Platz. Entwicklungslinien der Ortsbezogenheit	S. 15
3. Spurensuche. Minimalistische Tendenzen im Werk Leo Zogmayers	S. 29
3.1 Skulpturen nach 1987	S. 29
3.2 Wandobjekte	S. 34
3.3 Rahmen ( <i>Landmarks</i> )	S. 38
4. schön. Der Kunstbegriff Leo Zogmayers	S. 42
4.1 Eine neue Institutionskritik	S. 43
4.2 Zur Herkunft des modernen Begriffes des Schönen und zu seiner Verbindung mit dem Schauen	S. 47
4.3 Why China?	S. 50
5. Schauen als Ortsbezogenheit	S. 55
5.1 Merleau-Pontys Phänomenologie und das Schauen	S. 56
5.2 Schauen als Ortsbezogenheit	S. 58
5.3 Das Schauen der Sprache. Wort und Text im Bild	S. 62
5.4 Menschen sollen schauen. Ortsbezogenheit als gesellschaftliches Phänomen	S. 65
6. Projekt Lambert Gedächtnisort – Ein Denkmal	S. 68
Schluss. Schauen mit offenen Sinnen	S. 75
Anhänge	S. 77
Bibliographie	S. 90
Bildnachweis	S. 96
Bildteil	S. 99

## Vorwort

Diese Arbeit ist vielen Zufällen geschuldet. Die Beschäftigung mit den Werken des Kremser Künstlers Leo Zogmayer ergab sich nicht zuletzt deswegen, weil der Autor dieser Zeilen selbst aus Krems stammt. Als 2003 in meiner Heimatstadt auf einmal Metallrahmen in der Fußgängerzone standen, maß ich ihnen mäßig viel Beachtung zu. Als ich mich Jahre später im Rahmen einer Übung mit dem Begriff der Ortsbezogenheit auseinandersetzte, kamen mir diese Rahmen wieder in den Sinn und machte Nachforschungen. So stieß ich auf den Künstler und entschloss mich dazu, dessen Werk zum Thema meiner Diplomarbeit zu machen. Ob Zufall oder nicht, die Bedingungen für ihre Erstellung waren ideal durch den Kontakt mit dem Künstler, der räumlichen Nähe und der fachlichen Unterstützung an der Universität Wien.

Wenn vom Ausrahmen der Welt die Rede ist, so geht es um zweierlei: einerseits das „Freilassen des Blickes“ durch das Schauen, wie Zogmayer selbst sagt, und das Offensein für alles, was die Welt bietet, andererseits das Beiseitelassen von Konventionen und Ideologien. So ist diese Arbeit nicht bloß eine, die sich erkenntnistheoretischen Fragen beschäftigt, sondern auch mit zutiefst ethischen.

Mein erster Dank gilt meinem Betreuer HR Univ. Doz. Dr. Werner Kitlitschka, der mir mit seinem Bemühen um die Bewahrung der Kunst vom Beginn meines Studiums an imponierte. Gleichwohl mahnte er als mein Betreuer das hohe Niveau an wissenschaftlicher Redlichkeit und Tiefe, das ich für die Niederschrift benötigte.

Ich danke vor allem Leo Zogmayer, der mir in zahlreichen Gesprächen wertvolle Hinweise und Informationen gab. Seine Unterstützung machte diese Arbeit überhaupt erst möglich. Ich habe ihn kennengelernt als einen sehr reflektierten Menschen, mit dem der Gedankenaustausch sehr fruchtbar war für viele Erkenntnisse der Untersuchung. Zudem danke ich ihm für die Buchspende in Form von Ausstellungskatalogen für die Bibliothek des Instituts für Kunstgeschichte.

Ich bin jenen Menschen zu Dank verpflichtet, die meine Arbeit auf ihre Richtigkeit gelesen haben. Hier sind Dr. Matthias Flatscher vom Institut für Philosophie und Ao. Univ. Prof. Dr. Karl Baier vom Institut für Religionswissenschaft der Universität Wien zu nennen. Ersterer unterstützte mich in phänomenologischen Belangen, letzterer ist aufgrund seiner Freundschaft zum Künstler sehr interessiert an der Thematik und nicht zuletzt ein Kenner fernöstlicher Denkweise. Ich danke beiden für ihre Unterstützung und ihren kritischen Blick.

Entscheidende Anregungen hinsichtlich der Themenwahl erhielt ich in der Übung „Ortsbezogenheit in Skulptur und Installation seit 1965: Minimal Art, Land Art, Process Art, Institutionskritik“, die MMag. Elisabeth Fritz im Wintersemester 2008/09 abhielt.

Weiters danke ich Frau Dr. Katharina Blaas vom Amt der niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft, durch die mir eine Förderung des Landes Niederösterreich zuteil wurde.

Dank gilt auch meiner Frau Astrid und meinem Sohn Johannes, die mir die Kraft und Ausdauer gegeben haben, diese Arbeit fertig zu stellen. Auch habe ich in meiner Frau und meinen Schwiegereltern Doris und Herbert König geduldige Leser gefunden, die mir viele Hinweise zur Verbesserung gaben.

Nicht zuletzt bin ich meinen Eltern, Anneliese und Peter, zu Dank verpflichtet, die mir meine Studien erst ermöglicht haben.

Wenn im Folgenden vom Betrachter die Rede sein wird, so sind der minderen sprachlichen Umständlichkeit wegen immer und ausdrücklich beide Geschlechter mitgemeint.

Dieter Willim

Etsdorf, am 20. 10. 2010

## Einleitung

„Genaugenommen gibt es ‚die Kunst‘ gar nicht. Es gibt nur Künstler.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten leitet Ernst Gombrich sein Standardwerk *Die Geschichte der Kunst* ein und spricht damit die einzigartige Ausdrucksweise eines jeden sich künstlerisch betätigenden Menschen an. Auch der österreichische Künstler Leo Zogmayer kann nicht einfach der Kategorie „österreichisches Kunstschaffen der Nachkriegszeit“ zugeordnet werden, weil dies jene fruchtbare Heterogenität in der hier beheimateten Kunstszene nivelliert. Gegen Vereinnahmungen solcherart wehrt er sich mit Beständigkeit, um seine Individualität zu bewahren. Ausrahmen, wie er selber sagt, ist das Thema seiner Kunst, und ebenso rahmt er seine Person aus, wenn es um sein künstlerisches Schaffen geht. Nichtsdestotrotz geht seine Werkentwicklung mit seiner persönlichen Reifung einher und so mag sein Werk für ihn stehen.

Diese Arbeit gründet auf der Auseinandersetzung mit einem arrivierten und international erfolgreichen österreichischen Künstler der Gegenwart und dessen Werk. Bisher wurde keine Gesamtdarstellung, Monographie oder etwas Gleichwertiges über Leo Zogmayer veröffentlicht. Dies ist auch nicht der Anspruch der vorliegenden Arbeit. Der Überblick über das künstlerische Oeuvre Zogmayers ist der konkreten Fragestellung nach einer am Werk selbst festzumachenden Ortsbezogenheit untergeordnet. Diese soll anhand der ästhetischen Anschauungen des Künstlers herausgearbeitet werden.

Diese Arbeit ist jedoch nicht die einzige in ihren Bemühungen um Wissenschaftlichkeit. Zur Zeit entsteht eine Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn. Der Autor Michael Kurt schreibt bei Prof. Dr. Albert Gerhards über die von Leo Zogmayer gestalteten Kirchenräume unter liturgiewissenschaftlicher Perspektive.<sup>2</sup> Dabei geht er vom Zweiten Vatikanum aus und dessen Forderung nach dem „Glanz edler Einfachheit“ in der Liturgie, und inwiefern Zogmayer dem nahe kommt.

Trotz des Mangels wissenschaftlicher Arbeiten gibt es hingegen zahlreiche Publikationen und vereinzelt Beiträge, vornehmlich Ausstellungskataloge, welche die Arbeiten des Künstlers aus dem jeweiligen Zeitraum überblicken, die auf deren Stichhaltigkeit zu untersuchen sein werden. Diese kritisch auf ihren Gehalt zu prüfen ist Voraussetzung einer seriösen Arbeit, zumal so manche Katalogbeiträge oberflächliche Worthülsen aufweisen. Die Katalogtexte der Achtzigerjahre bieten eher Interpretationsansätze als wissenschaftliche Tiefe mit fundierter Kenntnis. Die Beiträge der Neunzigerjahre hingegen besitzen wissenschaftliche Relevanz, zumal

---

<sup>1</sup> Gombrich 1995, S. 15.

<sup>2</sup> Derzeitiger Arbeitstitel ist „Sehnsucht nach dem liturgischen Raum und einer ästhetischen Liturgie – Communio-Räume von Leo Zogmayer“.

sie bestrebt sind, Zogmayers Arbeiten auf deren Wirkung hin zu hinterfragen.<sup>3</sup> Es gibt auch eine Reihe von Interviews, die mit Leo Zogmayer geführt wurden und damit Quellenmaterial aus erster Hand bieten.<sup>4</sup>

Gleichwohl wird Leo Zogmayer in manchen Beiträgen ohne tiefere kritische Überprüfung in die Nähe des Minimalismus gerückt bzw. sein Schaffen als „postmodern“ betitelt. Gerade in diese Kategorien wurde Zogmayer verbannt, ohne seine Arbeiten tiefergehend zu befragen. Dadurch wird vorschnell eine Einordnung vorgenommen, die möglicherweise unzulässig ist, zumal es Anzeichen gibt, die gegen eine solche Vereinnahmung sprechen. Daher ist es der Anspruch dieser Untersuchung, einerseits ausgehend von den Werken, andererseits von Zogmayers persönlichen künstlerischen Überlegungen, inwiefern Zogmayer minimalistisch verfährt und wo die Unterschiede zur Minimal Art liegen. Ausgehend von den Werken der letzten zwanzig Jahre gilt es zu bestimmen, worin der minimalistische Reduktionismus herrührt, der sich schon in den Achtzigern angekündigt hat und der die notwendige Konsequenz einer Entwicklung darstellt. Diese kohärent aufzuzeigen ist ein Anspruch dieser Arbeit (siehe zweites Kapitel), zumal eine Biographie des Künstlers unter Einbeziehung seiner Werkentwicklung noch nicht geleistet wurde.

Will man eine Untersuchung des minimalistischen Gehalts in den Werken Zogmayers vornehmen, so gilt es, die Rahmenbedingungen der Minimal Art abzuklären und inwiefern diese zutreffen können. Dies soll anhand des für die Minimal Art zentralen Begriffes der „Ortsbezogenheit“ geschehen, weil gerade dadurch klare Unterscheidungen zwischen dem traditionellen Minimalismus und Zogmayers Arbeit getroffen werden können. Dabei ist es unerlässlich, die Verständnisweisen des Begriffes zu diskutieren (siehe drittes Kapitel), um im Folgenden die Ähnlichkeiten und Unterschiede anhand von Vergleichen herauszuarbeiten (siehe viertes Kapitel).

Um zu ergründen, auf welchen Prinzipien Zogmayers Werke gegründet sind, muss man sich seiner Begrifflichkeit und seinem Verständnis von Kunst zuwenden (siehe fünftes Kapitel). Insofern ist eine Verbindung zwischen Ortsbezogenheit und dem Prinzip des Schauens bei Zogmayer herzustellen. Dies soll unter Einbeziehung der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys geschehen, die auch für das Kunstrezeption der Minimal Art bestimmend war, aber auch des taoistischen Ansatzes von François Jullien.<sup>5</sup> Gerade eine philosophische Fundierung erscheint notwendig, da sich Zogmayers Arbeiten aus tiefergehenden Reflexionen speisen. Die wichtigste

---

<sup>3</sup> Etliche Katalogtexte liefern für die folgende Untersuchung wichtige Anhaltspunkte, siehe in: Zogmayer 1991 (1), Zogmayer 1991 (2), Zogmayer 1996, Zogmayer 2000 und Zogmayer 2006 (2).

<sup>4</sup> Die Transkriptionen der Gespräche ab 2006 befinden sich im Anhang. Ansonsten ist dem Autor nur ein Interview von 1994 bekannt. In: Zogmayer 1994.

<sup>5</sup> Zogmayer beschäftigt sich auch mit den Schriften des in Zürich lehrenden Byung-Chul Han, auf den in dieser Arbeit aber nicht Bezug genommen wird.



Quelle sind hierbei die persönlichen Gespräche mit dem Künstler, zu denen ich mehrmals Gelegenheit hatte. Seine Stellungnahmen sollen in den thematischen Kontext gestellt werden und eine zentrale Position einnehmen.

Es kann nicht der Anspruch dieser Arbeit sein, die Arbeiten Leo Zogmayers fundamental philosophisch und kunsttheoretisch zu belegen und zu untermauern. Dies würde den Rahmen bei weitem sprengen. Es konnten auch etliche interessante Werke nicht berücksichtigt werden. Anhand ausgewählter Werke sollen aus Zogmayers Werkphasen Zusammenhänge zwischen dem Denken Zogmayers und seinen Arbeiten aufgezeigt und der Aspekt der Ortsbezogenheit untersucht werden. Die Relevanz der Literatúrauswahl begründet sich über die Traditionslinien der Kunstströmung der Minimal Art sowie den dem Denken Zogmayers nahestehenden Texten. Nicht zuletzt ist es ein wichtiges Ziel, eine erste kunstwissenschaftliche Arbeit über die Werke Leo Zogmayers zu verfassen, welche, von dem Begriff der Ortsbezogenheit aus, einen eigenen Zugang zu seinen Werken entwickeln soll.

## **1. Leo Zogmayer. Biographie und Werkentwicklung**

Anders als viele österreichische Künstler gehört Leo Zogmayer nicht zu den eifrigen „Selbstdarstellern“<sup>6</sup>. Er selbst sagt von sich, ihm sei seine Biographie nicht so wichtig. Dennoch soll hier sein Leben in Grundzügen nachgezeichnet werden.

Am 28. Februar 1949 wird Leopold Zogmayer in Krems an der Donau geboren. Er verbringt seine Gymnasialzeit in der Realschule an der Ringstraße in Krems, an der er 1967 maturiert. Daraufhin absolviert er eine einjährige Ausbildung an der Lehrerbildungsanstalt Krems. Zwischen 1968 und 1975 arbeitet er als Lehrer und Kunsterzieher in Niederösterreich. 1972 heiratet Zogmayer Elisabeth Homar, die 1977 die gemeinsame Tochter Karin zur Welt bringt. Von 1972 bis 1975 nimmt er jedes Jahr für vier Wochen an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg teil, unter anderem bei Heinz Trökes und Otto Eglau. Mit der Zeit entwickelt er Interesse daran, seine künstlerische Tätigkeit zu professionalisieren. Zogmayer beginnt daher 1975 sein Studium an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Hier hat er die Möglichkeit, sich bei Professor Herbert Tasquil gleichzeitig der Malerei, der Grafik und der Bildhauerei zu widmen. Sein Lehrer gibt dabei keine stilistischen Vorgaben, er lässt seine Schüler frei arbeiten. Vielleicht ist es das Moment des Freiraumllassens, das Dieter Ronte Tasquil als einen Lehrer beschreiben lässt, der „nicht dominant, sondern behutsam“<sup>7</sup> vorgeht und seine Schüler zu Eigenentwicklung anregt. Zogmayer hat jedoch den Eindruck, dass kaum ein dialogisches Sprechen mit seinem Lehrer möglich war, da dieser zumeist sein Wissen von der Antike bis zu

---

<sup>6</sup> Ronte 1994, S. 100.

<sup>7</sup> Ronte 1996, S. 116f.

Heidegger enzyklopädisch ausbreitete.<sup>8</sup> Ein weiterer wichtiger Lehrer für Zogmayer ist Friedrich Achleitner, Professor für Architektur und Mitglied der Wiener Gruppe.

1981 schließt er die Meisterklasse erfolgreich als „Magister artium“ ab, aus der auch andere namhafte Künstler wie Hans Kupelwieser und Otto Zitko hervorgehen. Seine ersten Ateliers hat Zogmayer abwechselnd in Stein, Krems und Rehberg. Ab 1994 verlegt er sein Atelier Wien, unter anderen aus logistischen Gründen.

Von 1972 bis 1982 schafft er graphische, fotografische und kleinplastische Werke, aber auch Acrylbilder. Seine Landschaftszeichnungen 1976 (Abb. 1) sind zarte Tuscharbeiten, welche mit nur wenigen Linien Tiefe erzeugen.<sup>9</sup> Die Zeichnung, so der Künstler selbst, sei ihm von Anfang an das Wichtigste gewesen. Sie bleibt auch sehr lange in seinem Werk dominant. Schon in diesen anfänglichen Arbeiten verwendet er eine, wohl seinem Naturell entsprechende, reduzierte Formsprache und kaum Farben.

Ab 1976 kommen Einzelausstellungen sowie Ausstellungsbeteiligungen zustande, welche seine ersten Erfolge dokumentieren. Zogmayer fasst daraufhin sehr schnell Fuß in der Schweiz, wo er etwa in Basel Gelegenheit hat auszustellen. Ebenso geschieht dies in Deutschland und in den USA. Von 1978 an unternimmt er Studienreisen nach Rom, Venedig, London, Dalmatien, Apulien und 1984 nach Paris. In den darauffolgenden Jahren reist er auch nach Amerika und Asien. Sein Hauptziel ist es, sich mit wichtigen Werken der klassischen Moderne und der Kunstgeschichte auseinanderzusetzen, aber fast noch wichtiger ist ihm der Kontakt mit anderen Künstlern. Außerdem hat er ein großes Interesse an ethnologischen Museen, dessen Ursache sich ihm erst später erschließt. Es sind die elementaren Formen einfacherer Kulturen, deren Ornamentik und die Frage, wo das Bild beginne, welche ihn faszinieren. Ebenso beschäftigt er sich mit der Paläontologie, die nach dem Leben früherer Erdzeitalter forscht.

Die ersten Erfolge stellen sich mit Preisen ein, die Zogmayer für seine Arbeiten erhält: dies sind 1984 das Österreichische Staatsstipendium für Bildende Kunst, 1985 der Theodor-Körner-Preis, 1986 der Adolf Schärf-Kunstpreis der Zentralsparkasse Wien und 1987 der Förderpreis des Landes Niederösterreich für Bildende Kunst. 1996 wird ihm der Kulturpreis des Landes Niederösterreich zugesprochen, 1999 der Georg-Eisler-Preis. Zwischen 1998 und 2000 leitet er die Klasse für Raumarbeit an der Internationalen Sommerakademie Topolciansky in der Slowakei. Zudem ist er mehrfacher Preisträger international ausgeschriebener Projekte.

---

<sup>8</sup> Zogmayer selbst betont, er habe während seiner Ausbildung kein einziges Mal Werke von Tasquil zu Gesicht bekommen. Lediglich einmal habe dieser es vorgehabt, und an diesem Tag war Zogmayer krank. Er meinte auch, sein Lehrer habe alles anhand der Arbeiten seiner Studenten erklärt. Zudem sei Tasquil viel stolzer gewesen, wenn seine Schüler Erfolge verbuchten.

<sup>9</sup> Gemäß Harry Kühnel in: Zogmayer 1976, S. 3. Die hier genannten Werke können nur fragmentarisch auf die Bandbreite hinweisen. Die Auswahl der Abbildungen gründet auf dem Nutzen für diese Arbeit, darum muss auf viele Werke verzichtet werden, die sich von den hier untersuchten unterscheiden. Vor allem die frühen graphischen und malerischen Arbeiten Zogmayers bleiben im Rahmen dieser Arbeit außer Acht.

Im Folgenden soll die Werkentwicklung nachgezeichnet werden, die sich in mehreren, teilweise überschneidenden Phasen nachvollziehen lässt.<sup>10</sup>

1982 arbeitet er an Tuschzeichnungen (Abb. 2), die sich mit einer eigenwilligen Symbolik und mit Metamorphose auseinandersetzen. Er behält seinen zartlinigen Strich bei.<sup>11</sup> Besonders hierin zeigt sich, wie wichtig für ihn das zeichnerische Element ist. In demselben Jahr beginnt er auch ernsthaft mit Malerei und setzt erstmals Farbe ein, bleibt aber bei einer eher reduzierten Palette.

1983 kommt es zu einer Änderung im Stil (Abb. 3). Er führt nun einen „geradezu gewalttätigen Duktus“<sup>12</sup> ein, wobei er neben der Feder auch mit dem Pinsel arbeitet. Thematisch treten erstmals Tiere und Menschen auf, welche eher suggestiv als narrativ wirken. Ist noch im Jahr zuvor die naturalistisch anmutende Schilderung bestimmend, so wird sie nun verschleiert. Seine Sujets sind bis dahin Landschaften, Bäume, Vanitas oder Urwaldszenen, so entwickeln sie sich nach Ronte zu „Fluchtversuche[n] aus der realen, konkreten Situation, eines Steuerzahlenden [sic] Mitbürgers.“<sup>13</sup> Nun verschiebt sich das Interesse des Künstlers hin zum „Gedanke[n] der Evolution als permanente Veränderung menschlichen Daseins“<sup>14</sup>, der auf andere Weise an den Betrachter herantritt. Ronte befindet, „daß Zogmayer jenes Unwohlsein an unseren gesellschaftlichen Zuständen artikuliert, das heute mehr und mehr Teil auch unseres öffentlichen Bewußtseins wird.“<sup>15</sup> In den Arbeiten dieser Zeit setzt er die Erzählung privater Mythen fort, aber in einem viel wilderen, archaischen Stil, dem Rontes Einschätzung entspricht. Zogmayer wolle ein „Unbehagen artikulieren, den Schmerz aufzeigen, die neuen Visionen deutlich gestalten, den Drang zum Erlebnis artikulieren, die Schrecken und das Unheil aufzeigen, um neue existenziell fähige Lebenspositionen zu erarbeiten.“<sup>16</sup> Was Ronte hier mit salbungsvollen Worten als die einzig mögliche Interpretation konstatiert, ist nicht als die letzte Wahrheit in den Werken Zogmayers aufzufassen, und sie sind auch nicht aus kunstwissenschaftlicher Sicht abzusegnen. Den Lesern der Kataloge können diese Worte lediglich Anhaltspunkte bieten.

Von da an wird der malerische Duktus bestimmend, in welchem er geradezu expressive Bilder (Abb. 4 und 5) hervorbringt. Zwar herrschte in Österreich lange Zeit noch die expressionistische Tradition vor, besonders unter dem Einfluss von Oskar Kokoschka<sup>17</sup>. Dieser war für Zogmayer aber nur mittelbar interessant und kein Vorbild, ebenso wie Oswald Oberhuber. Er gehörte also nicht zu den „Jungen Wilden“, die in den Achtzigern großen Anklang fanden.

---

<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal darauf hinweisen, dass hierbei die vielen Katalogbeiträge herangezogen werden sollen, allerdings mit einem kritischen Blick. Viel aussagekräftiger sind Zogmayers eigene Erfahrungen und Eindrücke, da er die zentrale Quelle dieser Betrachtungen ist.

<sup>11</sup> Siehe Zogmayer 1982.

<sup>12</sup> Zogmayer 1983, S. 3.

<sup>13</sup> Ebd., S. 5.

<sup>14</sup> Ebd., S. 6.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd., S. 7.

<sup>17</sup> Ronte 1996, S. 116.

In einem von Zogmayer in diesem Jahr verfassten, poetisch anmutenden Text setzt er sich mit seinem Schaffen auseinander, wobei er immer wieder zur Formel „Ich male“ findet.<sup>18</sup> Es kündigen sich darin Themen an, die in seinem Werk wenige Jahre später in monumentaler Gestalt Verwirklichung finden: der „Faustkeil“, „Ich male [...] auf meinen Gipsfiguren“. Waren seine Werke bis etwa 1984 mythisch unterlegt, so durchzieht seine Kunst nun eine anthropomorphe Archaik. Den besten Überblick über das graphische und malerische Schaffen dieser Periode gibt der Katalog „Leo Zogmayer oder der Optimismus (prä-)historischer Emigration“ der Galerie Hilger von Wouter Kotte aus dem Jahr 1986.<sup>19</sup>

Die Beschäftigung mit der (auch geistigen) Evolution des Menschen, bleibt zentral in seinem Schaffen. Andrea Hofmann zufolge gliedert sich sein Werk seit dem Beginn des wilden Stils in die „vorwiegend malerisch-gestisch angelegten Arbeiten (bis ca. 1986)“<sup>20</sup> als Auseinandersetzung mit der „Entwicklungsgeschichte des Menschen“, womit sie die Einschätzungen Rontes bestätigt. Schon in diesen ersten Jahren des professionellen Schaffens arbeitet er mit unterschiedlichen Medien. Zogmayer fühlt diesbezüglich immer eine gewisse Unsicherheit, welches Medium nun das jeweils hauptsächliche sein sollte. Er changiert zwischen Radierung, Zeichnung, Malerei, Kleinplastik und Fotografie, was wohl in Zusammenhang mit seiner umfassenden Ausbildung ohne eine gesonderte Spezialisierung steht.

Um 1987 wendet Zogmayer sich der Skulptur zu. Es zeigt sich eine Tendenz, wie Peter Zawrel schreibt, „von der Kleinplastik zur Großplastik, von der narrativen Miniatur zur blockhaften Monumentalität.“<sup>21</sup> Mit den großen Bronzeplastiken, die als Keile (Abb. 6), Scheiben (Abb. 7, 8) und Hüllen (Abb. 9, 10) wie uralte Gegenstände gelesen werden können, wird wieder diese „Archaik“<sup>22</sup> angesprochen, die schon in Zogmayers malerischem Werk vorhanden ist, allerdings in einem völlig anderen Maßstab. Diesen Eindruck vertieft die Monochromie der Objekte<sup>23</sup>, die aber bei näherer Betrachtung plastische Nuancen aufweisen. Zudem sind die Modellierungen der Oberfläche als die Handschrift des Künstlers zu lesen, wodurch die monumentalen archaischen und geometrischen Formen, welche nach Hofmann „die Formwerdung der Materie“<sup>24</sup> versinnbildlichen sollen, als artifizielle Gegenstände erkennbar bleiben. In diesen Objekten werden schon erste Anklänge an die stereometrische Formensprache der Minimal Art sichtbar, die von Donald Judd, Sol LeWitt, Richard Serra oder Richard Morris bekannt sind.

---

<sup>18</sup> Zogmayer 1985, unpaginiert (S. 142f).

<sup>19</sup> Siehe Zogmayer 1986.

<sup>20</sup> Zogmayer 1991 (2), S. 5f.

<sup>21</sup> Zogmayer 1984, S. 3.

<sup>22</sup> Gerald Finkh und Dieter Ronte, in: Zogmayer 1991 (1), S. 7 und 9.

<sup>23</sup> Ronte beschreibt den Zusammenhang mit dem Schaffen der frühen Periode: „Ebenfalls aus früheren Werkphasen übernommen ist die Kargheit der farbigen Mittel. Schwarzweiß bleibt Zogmayers bevorzugte Setzung.“ In: Zogmayer 1991 (1), S. 13.

<sup>24</sup> Zogmayer 1991 (2), S. 6.

Zur gleichen Zeit schafft der Künstler aber auch bis 1989 Zeichnungen, welche „die Entstehung der Natur“<sup>25</sup> thematisieren. Ist es noch wenige Jahre zuvor die Metamorphose eindeutig klassifizierbarer Gegenstände, so geht er nach einer Phase anthropomorpher Formen dazu über, Bilder der Evolution zu schaffen, in denen „noch keine benennbare Gestalt“ ausmachbar ist.

Thematisch behandeln seine frühen Werke existenzielle und anthropologische Fragen wie den Ausdruck seiner Innenwelt und die primitive Seite des Menschen, die ihm auch noch im Zeitalter der Zivilisation innewohnt. Dies mag mit seinen Studien und Erfahrungen aus seinen Reisen zusammenhängen. Seine bildhaft wirkenden Skulpturen verfolgen ebenfalls den archaischen Duktus. Gleichwohl findet hier aber der Wandel statt, weg von der Auseinandersetzung mit der Innenwelt, hin zum Rezipienten. Dabei stellen die ersten plastischen Arbeiten „im Grunde genommen immer figurale Notationen“ dar, „ungegenständlich zwar, aber assoziativ stets mit dem wesenhaften lebendigen Sein verbunden“.<sup>26</sup>

Den entscheidenden Schritt, der Zogmayer endgültig in die Nähe der Minimalisten rückt, setzt er um 1993, als er mit seinen Wandobjekten (Abb. 11-14) sich einer Formensprache annimmt, die sich vielfach mit jener der hauptsächlich amerikanischen Kunstströmung überschneidet. Rainer Fuchs meint, ein Vergleich mit der Minimal Art sei problematisch, da die Handschrift des Künstlers allzu stark im Werk erkennbar sei.<sup>27</sup> Inwiefern Zogmayer nicht als reiner Minimalist anzuschauen ist, wird noch zu zeigen sein. In den Wandobjekten beginnt der Künstler, sich mit dem Thema des Rahmens auseinander zu setzen. Es ist geprägt von der Suche nach einem neuen Blick, einem von Wertungen befreiten Schauen.

Ab 1998 entstehen Wandobjekte aus Glas, Gemälden gleich (Abb. 16 und 17), die das Rahmenthema fortsetzen. Hier wird die formale Reduktion noch einmal weiter getrieben, sodass die künstlerische Handschrift auf ein Minimum reduziert wird. Ab dem Jahre 2000 treten sprachliche Botschaften hinzu, die das Schaffen des Künstlers um eine neue Dimension erweitern (Abb. 15, 18 und 19). Frank Ostwald schreibt anlässlich der Ausstellung „neither“ in der Galerie Hilger Contemporary 2005, es sei für Zogmayer „der anfängliche, unschuldige Gehalt des Wortes“<sup>28</sup>, den er erreichen möchte und der ihn interessiere. Im Katalog der Ausstellung wird der für den Künstler so zentrale Begriff „schön“ sprachgeschichtlich hergeleitet von der „Wortgruppe *schauen* und bedeutet ursprünglich „ansehnlich, was gesehen wird, sichtbar“.<sup>29</sup> Diesen Begriff hat Zogmayer, so wie etwa „TEXT“, „FREI“, „FEIND BILD“ oder „JETZT“, aus jedem Kontext herausgenommen und als Schaltstelle der Betrachtung seiner Arbeiten setzt. Zur Verwendung bestimmter Worte, so Zogmayer, gelange er durch ausgedehnte Überlegungen,

---

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Zogmayer 1984, S. 3.

<sup>27</sup> Rainer Fuchs, in: Zogmayer 1996, S. 8.

<sup>28</sup> Ostwald 2005, S. 80. (siehe Anhang d)

<sup>29</sup> Zogmayer 2006 (1), S. 2.

so wie jener zur Ursprünglichkeit von Worten, die er als integralen Bestandteil seiner späteren Arbeiten einbaut. Der Einbezug sprachlicher Botschaften in seine Arbeiten kennzeichnet die bisher letzte Phase in seinem Schaffen seit dem Jahr 2000.

Neben diesen Werken, die vornehmlich im Kontext von Museen oder Galerien anzutreffen sind, ergibt sich für den Künstler immer wieder die Gelegenheit, Kunst im öffentlichen Raum zu gestalten. Das beginnt 1995 mit dem Projekt Anna Lambert (Abb. 20), einem Mahnmal, das an die Juden der Stadt Krems erinnern soll. Von da an schafft er immer wieder Arbeiten, die der Öffentlichkeit zugänglich waren und sind. So erstellt er unter anderem Projekte für Platzgestaltungen in Amstetten, St. Pölten, Wien und Tübingen (Abb. 21-23), Installationen und Kunst im öffentlichen Raum in Wien, Innsbruck, Bonn, Genf, Brüssel, Neu Delhi, New York und Krems (Abb. 24) sowie dreizehn Kirchenraumgestaltungen und -ausstattungen, unter anderem in Brüssel, Innsbruck, Aschaffenburg und Ebrach.

Derartige Projekte betreut er sowohl in der Ideenfindung als auch in der Ausarbeitung. Viele davon gehen aus Wettbewerben hervor. Grundsätzlich wird er gerade durch diese Arbeiten dem gerecht, was Miwon Kwon mit dem Künstler als Nomaden<sup>30</sup> bezeichnet, zumal er selbst zu den Orten fährt, für die seine Werke bestimmt sind. Ob er dabei nicht Gefahr läuft, wie andere seiner Zunft zum „Dienstleister“<sup>31</sup> zu verkommen, bleibt offen.

Bis heute ist jene Pluralität im Werk Leo Zogmayers konstitutiv für sein Schaffen, zumal sich zwischen allen Werken, so verschieden auch die Medien sind, Verbindungen ziehen lassen, sodass sich ein kohärentes Oeuvre aufgebaut hat. Dabei geht Zogmayer selbst nie davon aus, möglichst unterschiedliche Werke schaffen zu müssen. Versucht man, einer Werkentwicklung nachzuspüren, so kann man eine immer weiter fortschreitende Reduktion in den formalen Mitteln einer an sich schon reduzierten Sprechweise feststellen. Diese führt er insofern immer weiter, als er sich in den Arbeiten ab etwa 1996 zunehmend als Aussagender zurückzunehmen versucht. Der Pinselstrich wird unkenntlich.

Dieses künstlerische Schaffen biete ihm, so Zogmayer, die Möglichkeit, in seinem Tun und Denken so frei zu sein, wie es kein anderer Beruf könne.<sup>32</sup> Als Künstler sei es ihm möglich, „aus den wissenschaftlichen Rechtfertigungs- und Argumentationsstrukturen aus[zu]brechen“ und jene Kategorien aufzubrechen, die in sich festgelegt erscheinen. Gerade künstlerische Aussagen dürfen Widersprüche und eine Offenheit aufweisen, die heutzutage konstitutiv für sie sind. Er selbst sagt, seine Intention sei es, anderen seine Sichtweise nahezubringen: Er wolle nicht etwas

---

<sup>30</sup> Kwon 1998, S. 31.

<sup>31</sup> Ebd., S. 27.

<sup>32</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 13. Juli 2009.

transportieren, sondern sehen helfen. Es steht hinter seinem Werk kein pädagogischer Anspruch, sondern jener, das potenzielle Menschsein aufzuzeigen.<sup>33</sup>

## **2. Der rechte Platz. Entwicklungslinien der Ortsbezogenheit**

Die Auseinandersetzung mit Leo Zogmayers Werk verlangt nach einer begrifflichen Orientierung bzw. danach, es aus einer bestimmten Perspektive wahrzunehmen. Der hiermit vorgeschlagene Überbegriff der „Ortsbezogenheit“ soll für diese Arbeit geltend gemacht werden. Dazu ist es notwendig, den Entwicklungen des Begriffes und jenen in der Kunst nachzuspüren, um an dieser Stelle vielleicht ein neues Begriffsverständnis an Zogmayers Werken festzumachen.

Ortsbezogenheit oder Ortsspezifität, in der amerikanischen Forschung als „Site specificity“ bezeichnet, gibt es seit etwa 1970 als gebräuchlichen Begriff im Bereich der zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Kunst.<sup>34</sup> Er wird zuerst für Projekte der Land Art verwendet, einer Fortführung der Minimal Art, welche zuerst in den Wüsten der USA Eingriffe in natürlich entstandenen Erdformationen vornimmt. Der Begriff bezeichnet die unlösbare Bindung eines Kunstwerkes an einem bestimmten (Aufstellungs-)Ort, entweder in einem Ausstellungsraum oder in der Öffentlichkeit. Dies kann auf unterschiedliche Weise vor sich gehen: entweder durch eine Platzierung im Raum, wodurch ein traditionell skulpturaler Charakter gewahrt bleibt, durch die Bindung an Architektur, sowohl im Innen- als auch im Außenraum, was zu einer Auseinandersetzung mit dieser oder allenfalls zu ihrer Umwertung führt, oder durch eine raumfüllende Positionierung, sodass eine Nähe zur Installation aufgebaut wird<sup>35</sup>. Diese Begrifflichkeit bezeichnet einen künstlerischen Prozess, der im Rahmen der Minimal Art in unterschiedlichsten Erscheinungsformen immer wieder aufgetreten ist.

Ortsbezogenheit ist aber nicht nur ein Begriff, eine Eigenschaft oder eine Kategorie. Die Definition bezieht sich auf die äußeren Gegebenheiten. Für diese Betrachtungen hat der Begriff wesentlich mehr zu umfassen, nämlich auch das Wollen des Werkes selbst, das im Raum aus sich heraus spricht. Raum wird in diesem Sinne die offene Weite um das Werk genannt, begrenzt durch natürliche oder architektonische Gegebenheiten, wogegen der Ort eine konkrete Umgebung bezeichnet, der durch das Aufstellen eines Objekts entsteht oder durch ein solches verändert wird. Im Zentrum steht demnach die Präsenz des Objekts bzw. des Kunstwerkes und dessen Bezogenheit auf den Raum. Um diesem Verhältnis nachzuspüren, ist es notwendig, wie sich Ortsbezogenheit in der Kunstgeschichte äußert.

---

<sup>33</sup> Hier verwehrt er sich dem Begriff der Gesellschaft, welcher an sich schon ideologisiert sei und das Individuum ausklammere.

<sup>34</sup> Butin 2006, S. 231ff.

<sup>35</sup> Installationen hingegen sind künstlerische Arbeiten, die explizit einen Raum einnehmen. Bei diesem Begriff wird aber die Bindung an einen spezifischen Ort, wenn auch möglicherweise zeitlich begrenzt, ausgedrückt. Siehe Butin 2006, S. 122ff.

Der Begrifflichkeitsglaube geht konform mit der althergebrachten Einstellung der Kunstgeschichte, jede Form von Kunst sei in eine Ordnung einzufügen. Aus diesem heraus erklärt sich auch die Vorgeschichte der Ortsbezogenheit und der Umwälzungen seit dem Beginn der Moderne. Von den drei traditionellen Hauptgattungen der Bildenden Kunst ist die Skulptur die einzige, die in einen räumlichen Kontext gestellt wird.<sup>36</sup> Als solche steht sie mit dem Ort ihrer Anbringung in Verbindung, wobei sie immer schon durch ihre Präsenz diesem Ort eine bestimmte Bedeutung zukommen lässt. In einem traditionellen Kontext, etwa als Teil einer Hausfassade, ist ihr Zusammenhang mit dem Ort klar definiert, die Hauptkategorie für ihre Beurteilung und Wertschätzung ist die Ansichtigkeit<sup>37</sup>. Heinrich Wölfflin, ein Vertreter der klassischen Kunstgeschichte, sieht Ende des 19. Jahrhunderts das Problem der Aufstellung noch derart: „Es gibt keine Freifigur, die nicht in der Architektur ihre Wurzeln hätte. Der Sockel, die Anlehnung an eine Wand, die Orientierung im Raum – es sind alles architektonische Momente.“<sup>38</sup> Die Skulptur dient also immer nur der Architektur als künstlerisches Beiwerk oder als vollplastische Freifigur der städtischen Platzgestaltung. Damit ist auch schon eine permanente Site Specificity vollzogen als Ortsgebundenheit, die als solche nicht weiter zur Diskussion steht. Werke wie das Denkmal des Prinzen Eugen auf dem Heldenplatz in Wien sind für diese Orte entworfen und haben die ihnen zugemessene Bedeutung. Dabei gilt es zu betonen, dass Skulpturen vielfältigste Bedeutungen annehmen können, etwa als Denk- oder Mahnmal, je nach Anlass und Ort der Aufstellung.

Walter Grasskamp versteht diese Beziehung zwischen „Kunst und Stadt“, so auch der Titel seines Aufsatzes, als eine zwischen der Stadt als „Erzählraum“<sup>39</sup> und der Kunst als die narrativen Muster in ihr. Mit dem Medienwandel, so Grasskamp, habe die sprechende Stadt ihre Stimme an das Buch, die Zeitung und das Plakat verloren. Zwar lehnte sich das Bürgertum gegen diese Tendenzen auf und versuchte eine „narrative Auspolsterung des Stadtraums“<sup>40</sup>, konnte aber nicht verhindern, dass spätestens im 20. Jahrhundert Gebäude in das Stadtbild Einzug fanden, die durch ihr abweisendes Äußeres jegliche Narration verweigerten. Was sich daraus ergab, so Grasskamp, war der Verlust des allgemeinen Kunstdiskurses, welcher den Städten das Handwerkszeug zum Ausdruck ihrer eigenen Erzählung in die Hand gab. Es kam soweit, dass versucht wurde, durch „Kunst im öffentlichen Raum“ das Stadtbild künstlerisch wieder zu beleben. Damit stieß man aber auf die Ablehnung aufgrund der angeblichen Unverständlichkeit.

---

<sup>36</sup> Die Architektur muss in diesem Zusammenhang als der Kontext selbst verstanden werden. Sie ist die intensivste Form des Einwirkens des Menschen in einem Gebiet oder in einem Gelände. Durch sie entstehen Räume der Zivilisation, die sich völlig von naturbelassenen unterscheiden. Im Gegensatz hierzu akzentuieren freistehende Skulpturen lediglich den Raum.

<sup>37</sup> Vgl. Wölfflin 1915, S. 72.

<sup>38</sup> Ebd., S. 173.

<sup>39</sup> Grasskamp 1997, S. 7f.

<sup>40</sup> Ebd.



Somit kam es zu einem Phänomen, das Grasskamp als „Internalisierung der Kunst“<sup>41</sup> bezeichnet, sodass Schutzräume für diese Kunstwerke eingerichtet werden mussten in Galerien und Museen, welche gleichzeitig zu den einzigen Orten wurden, an denen sie existieren konnten.

Die Skulptur wanderte ebenfalls in den Innenraum. Sie wollte nicht mehr Diener einer Sache sein, sie wollte sich selbst dienen. Es kam zum radikalen Bruch mit der Tradition. In den Ismen des frühen 20. Jahrhunderts entwickelten sich Objekte, welche teils mehr skulptural waren wie Picassos Frauenbüste von 1909, einem Schlüsselwerk der kubistischen Plastik, teils weniger wie die flächigen, an die Wand applizierten Papier collé von Picasso und Braque. Auch Brancusi, Boccioni und Duchamp, allesamt Vertreter der klassischen Moderne, schufen Werke, die nicht mehr dem althergebrachten Skulpturenbegriff gerecht wurden. Ihnen gemeinsam sind die Eigenschaften der Ortlosigkeit und Selbstreferenzialität. Ein gutes Beispiel liefert der Flaschentrockner von Marcel Duchamp aus dem Jahr 1914, der als Ready-made vom Künstler ausgewählt und signiert wurde und Kunststatus annahm. Für den Betrachter ist er einerseits Objekt, andererseits aber auch ein durch die wählende Autorschaft auratisiertes Werk mit künstlerischem Anspruch. Es verweist auf sich selbst, indem es nicht irgendeinen Anschein erhebt, sondern einfach das Objekt und seine Form *an sich* ist und auf das Problem der Genese der Kunst hinweist. Somit ergibt sich aus dieser Selbstreferenzialität das andere Moment der modernen Plastik, die Ortlosigkeit. Wenn das Werk sich nur auf sich selbst bezieht, dann braucht es keinen Ort um sich. Dies ist notwendig, um sich auf das Objekt zu konzentrieren.<sup>42</sup>

Zeichnete sich die moderne Skulptur zum Beginn des 20. Jahrhunderts darin aus, dass sie sich aus ihrem neuen Selbstverständnis vom traditionellen Aufstellungsort löste, so war die Entwicklung der ortsbezogenen Kunst nunmehr die Suche nach einem selbstgesetzten Kontext. Letztere setzte aber auch die Selbstreferenzialität der modernen Skulptur fort, indem sie weiterhin ihrer Materialität Rechnung trug.

Es sind also neue Fragestellungen, welche mit den neuen Werkauffassungen aufgeworfen werden sollten. Dies kam, etwa im Falle von Duchamp, aus einer tiefsitzenden „Rastlosigkeit und Ungeduld“, die ihn von den damals gegenwärtigen Rationalismen forttrieb<sup>43</sup>. Es waren die neuartigen künstlerischen Bestrebungen, die mit der Neubesetzung des Ortes „eine der wichtigsten Neuerungen der Kunstidee in der Geschichte der Moderne“<sup>44</sup> brachten. Schließlich

---

<sup>41</sup> Ebd., S. 10.

<sup>42</sup> Indem es sich aber auf sich selbst bezieht, benötigt es auch keinen Betrachter, und tritt dieser hinzu, so muss ihm eine Erklärung dargereicht werden, um ein Verständnis des Werkes zu ermöglichen. Dies ist ein weiteres Merkmal der modernen Plastiken und Objekte, dass sie sich nicht mehr durch ihren Kunstcharakter selbst erklären können aufgrund ihrer Radikalität.

<sup>43</sup> Vgl. Krauss 1977. Interessant ist allerdings der Gedanke, dass sich Duchamp ja gerade mit seriellen Produkten der Industrie auseinandersetzte, welche nur in einem städtischen Klima entstehen konnten. Genauso beschäftigten sich auch andere Künstler mit Erscheinungen der Großstadt. Insofern ist auch diese Kunst nicht ortlos, weil sie sich mit der eigenen westlichen Kultur auseinandersetzt, die gleichzeitig mit dem Aufstieg der Städte hervorgebracht wurde.

<sup>44</sup> Schjeldahl, in: Stemmrich 1995, S. 556.

war es nur eine Frage der Zeit, wann der Ort als solcher wieder eine tiefgehende Bedeutung erhielt. Ortsbezogenheit gab es bis zu den Sechzigern nicht, da Orte und Räume noch immer konventionell als vorhanden gesehen worden waren.

Um 1960 etabliert sich in den USA eine Objektkunst, die den Ort, an dem Kunst geschehen kann, entdeckt. Es entstehen Arbeiten, die sich, ähnlich wie die Objekte der frühen Moderne, keiner Gattung speziell zuschreiben lassen.

Donald Judd, der selbst solche Werke schafft, befasst sich 1965 als einer der ersten theoretisch mit diesen *Spezifischen Objekten* (*Specific Objects*) in seinem gleichnamigen Aufsatz. Deren offenkundigstes Merkmal sei die Dreidimensionalität, die dem künstlerischen Prozess „alle Möglichkeiten eröffne“<sup>45</sup>. Im Gegensatz zu Malerei und Skulptur, die schon in ihren verfestigten Formen verharren, brechen die neuen Objekte mit dem Illusionismus und dem geschilderten Raum. Der wirkliche Raum des dreidimensionalen Objekts, so Judd, erschließe eine viel größere Kraft, da er „zur Wand, zum Boden, zur Decke und zum Raum, zu Innen- oder Außenräumen oder zu nichts von alledem in jeder nur denkbaren Beziehung stehen“<sup>46</sup> kann. Zudem hätten die Künstler nun die Möglichkeit, jegliche Materialien zu verwenden, auch industriell gefertigte Produkte, denn: „Materialien sind sehr unterschiedlich und einfach Materialien – Formica, Aluminium, kaltgewalzter Stahl, Plexiglas, rotes und gewöhnliches Messing usw. Sie sind spezifisch. Wenn sie direkt eingesetzt werden, sind sie noch spezifischer.“<sup>47</sup> Dies drückt die Grenzenlosigkeit der neuen Kunstauffassung aus, die alles zulässt, um die Wahrnehmung des Betrachters zu lenken.

Waren die Objekte von Marcel Duchamp noch Gesten, die auf gewisse Bedeutungen hinwiesen<sup>48</sup>, so sind die neuen Objekte an und für sich im Raum eingebettet. Was beide trotz ihrer zeitlichen Differenz verbindet, und dies deutet wohl auf das Fortleben einer gewissen Tradition in den neuen Werken hin, ist das von Judd festgestellte, fortlebende Moment der „Komplexität“, die sich früher zur Schau stellte und nun in den variablen Absichten des Werkes zu finden ist.<sup>49</sup> Paradox wirkt es, dass dieses Moment in den Sechzigern mittels einfachster Formen und in deren Einheitlichkeit dem Betrachter vermittelt werden sollte. Was Judd in seinem Text anklingen lässt, ist die formale Ebene der Werke, die durch ihr Äußeres wirken. Er nimmt nur indirekt Bezug auf den Betrachter, indem er den traditionellen und überkommenen Illusionismus durch die Dreidimensionalität aus seinen Werken verbannt.

Robert Morris hingegen, ein Zeitgenosse Judds, entwickelt in seinen *Anmerkungen über Skulptur* (*Notes on Sculpture*) von 1966/67 einen sensualistischen Blick auf die neuen Werke von Seiten des

---

<sup>45</sup> Judd, in: Stemmrich 1995, S. 60.

<sup>46</sup> Ebd., S. 69.

<sup>47</sup> Ebd., S. 70.

<sup>48</sup> Vgl. Schjeldahl, Minimalismus, in: ebd., 557f.

<sup>49</sup> Siehe Judd, in: ebd., S. 69.

Betrachters. Ausgangspunkt seiner Betrachtung ist die traditionelle Trennung von Malerei und Skulptur, die auch er für überholt erklärt. Der Skulptur räumt er konkrete, taktile Qualitäten ein, durch die sie in unserer Wirklichkeit geerdet wird. Geht Judd nur vom Objekt selbst aus, so steht für Morris der Rezipient im Mittelpunkt:

Eine der Vorbedingungen dafür, daß man ein Objekt erkennt, liefert die Wahrnehmung der im tatsächlichen Raum darauf einwirkenden Schwerkraft. Das heißt, Raum mit drei, nicht mit zwei Koordinaten. Die Bodenebene, nicht die Wand, ist die notwendige Grundlage für ein maximales Bewusstwerden des Objekts.<sup>50</sup>

Um aber diese Objekte, die für Morris in der skulpturalen Tradition stehen, am besten erfassen zu können, müssen sie möglichst einfach gestaltet sein, damit sie der Wahrnehmung dem Betrachter am ehesten entgegenkommen: „Bei den einfacheren regelmäßigen Polyedern wie Kuben und Pyramiden braucht man sich nicht um das Objekt herumzubewegen, damit der Eindruck des Ganzen, der Gestalt, entsteht.“<sup>51</sup> Morris konstatiert, dass, je neutraler die Oberfläche gestaltet sei, umso eher können die Arbeiten mit ihrem Aufstellungskontext in Dialog treten.<sup>52</sup> Er kommt in der Folge zum Schluss, dass die einfache, konstant bleibende Form des Objekts feine Veränderungen in der dessen Wahrnehmung viel eher zulässt als frühere Skulpturen.

Der Kunstkritiker Michael Fried wendet sich 1967 mit seinem Artikel *Kunst und Objekthaftigkeit*<sup>53</sup> (*Art and Objecthood*) direkt gegen die Anschauungen Judds und Morris' und vehement gegen deren Kunstschaffen. Gleichzeitig, so befindet Peter Schjeldahl, gibt er aber auch eine Erklärung für die minimalistische Ästhetik ab.<sup>54</sup> Fried beschreibt diese, Judd in der Terminologie folgend, als eine den buchstäblichen Raum erfassen wollende Kunst:

Die literalistische [buchstäbliche] Kunst [...] setzt alles auf die Form als eine gegebene Eigenschaft von Gegenständen oder sogar als Gegenstand eigener Art. Sie will ihre Objekthaftigkeit weder überwinden [wie dies seiner Ansicht nach die moderne Malerei vollzieht] noch aufheben, sondern im Gegenteil die Objekthaftigkeit als solche entdecken [...].<sup>55</sup>

Dabei diene das Objekt nichts anderem, als dass seine Präsenz sich dem Betrachter aufdrängt. Er geht sogar soweit, von einer „infektiösen Theatralik“ zu sprechen, welche die „literalistische Sensibilität“ korrumpiere.<sup>56</sup>

Abgesehen von seinem Polemisieren beschreibt er die neue Kunst so treffend, weil er sowohl die Objekthaftigkeit als auch ihre sensualistische, auf den Betrachter gerichtete Komponente beschreibt. Trotz solcher Gegenstimmen ist der „Minimalismus“, wie etwa die Kunstauffassungen Judds oder Morris' bezeichnet wurden, in seinem Nachhall eine der

---

<sup>50</sup> Morris, in: ebd., S. 95.

<sup>51</sup> Ebd., S. 97.

<sup>52</sup> Siehe ebd., S. 106f.

<sup>53</sup> Fried, in: ebd., S. 334-374.

<sup>54</sup> Schjeldahl, in: ebd., S. 563.

<sup>55</sup> Fried ebd., S. 339.

<sup>56</sup> Ebd., S. 355. Zudem befürwortet er eher eine „authentische Kunst“ seiner Zeit und nicht den Minimalismus (Siehe ebd., S. 366).

prägendsten Strömungen bis heute. Es handelt sich dabei weniger um eine in sich geschlossene Bewegung als eher um eine Kunstrichtung, die eine völlig neue Denkweise in die Kunst einbrachte. Meinte der namengebende Richard Wollheim noch den „minimalen Kunstgehalt“<sup>57</sup>, so waren eigentlich formaler Reduktionismus und eine reflektierte Ortsbezogenheit die Hauptcharakteristika dieser Kunst. Es wurden nüchterne, zumal farblich reduzierte und geometrische Formen verwendet, etwa bei Judds *Untitled* von 1968 (Abb. 25) oder Morris' Objekten *Untitled (L-beams)* von 1965 (Abb. 26), *Columns* von 1961-73 (Abb. 27) und *Untitled (Sectional Fiberglass Pieces)* von 1967 (Abb. 28). Diese Formensprache negierte jegliche Narration und sollte für sich selbst sprechen. Die Verwendung industriell gefertigter Materialien kam diesen Anforderungen entgegen, etwa in Arbeiten wie Carl Andres *Firebricks* von 1966. Andre legt bei dieser Arbeit im offenen Gelände handelsübliche Ziegel Kante an Kante aneinander und agiert somit, ähnlich wie Judd und Morris, in den drei Dimensionen im Raum. Ähnlich wie bei Judds *Untitled* setzt er in diesem Werk auf Serialität als Verfahren. Die Wiederholung des einzelnen Gegenstandes lässt diesen mit den anderen verschmelzen und deren gemeinsame Präsenz in den Vordergrund treten.

Joseph Kosuth bringt ebenfalls die Serialität zum Ausdruck mit seiner Arbeit *Leaning, Clear, Glass, Square* von 1965 (Abb. 29), in der er vier Glasplatten zentriert beschriftet und nebeneinander an eine Wand lehnt. Dabei beschreiben die Worte lediglich Qualitäten der Platten und weisen somit deren Spezifität aus. Die Massenproduktion, so Krauss, versichere, dass jedes Objekt dieselben Maße und dasselbe Aussehen habe und dadurch spezifisch werde, was manchen Arbeiten der Serialität und additiven Momenten zugute kommt.<sup>58</sup> Gleichzeitig drückt dies auch eine Abgrenzung von traditionellen Werkstoffen und Kompositionsprinzipien aus. Man will fern der Institutionen agieren und sich der kapitalistischen Wirtschaft entziehen.

Dieses Nebeneinander von Qualitäten, das sich in der Minimal Art manifestiert, lässt eine ungekannte Bandbreite der Möglichkeiten zu, die in den Sechzigern innerhalb kurzer Zeit neben der traditionellen Kunstproduktion eine Pluralität neuer Erscheinungsformen entstehen lässt. Diese waren begleitet von einer Vielzahl von Konzepten, der Institutionskritik etwa eines Hans Haake, die sich einerseits gegen die Vereinnahmung der Kunst durch Museen und Galerien wehrte, andererseits gegen deren Bedingungen, die Abwendung von der traditionellen Kunstauffassung; die Auslöschung der künstlerischen Intention im Werk, und nicht zuletzt die Kritik an industriellen Produktionsverfahren und deren gesellschaftlichen Fragestellungen. Was allerdings allen diesen Positionen gemeinsam ist, ist die Hinwendung zu einem neuen Verständnis des Raumes und der Ausrichtung des Werkes auf eine neue Wahrnehmungsweise, die sich im

---

<sup>57</sup> Reißer/Wolf 2002, S. 149.

<sup>58</sup> Vgl. Krauss 1977, S. 250; siehe auch Bippus 2003, S. 60ff. Gleichzeitig verhindere die Serialität auch den Illusionismus, der in der traditionellen Kunst bis dahin bestimmend gewesen sei.

Begriff der Ortsbezogenheit ausdrückt. Diese wiederum entsteht aus einer die Vorstellung abweisenden Äußerlichkeit, denn nur diese lässt die Aufmerksamkeit für den Raum aufkommen. Die äußere Materialität der Werke also negiert den Drang, sich in Relation zur Welt zu setzen<sup>59</sup>, da sie ja schon Teile der Welt sind. Sie sind Gegenstände.

Diese Idee leitet sich von der Phänomenologie des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty her, der nicht von der Dualität von Geist und Körper ausging, sondern vom Zur-Welt-sein des Körpers. Sein Hauptwerk *La Phénoménologie de la Perception* von 1945 erschien 1962 in der englischen Übersetzung in den USA. Der Einfluss dieses Werkes auf die Künstler der Minimal Art wurde vornehmlich durch Rosalind Krauss belegt.<sup>60</sup> Diese erkannte die neuartige Wertigkeit der theatralischen Kunst, die Fried noch als der Skulptur völlig unangemessen abtat. Das Werk eröffnet eine neue Denkweise, die in den Sechzigern ihren Hochpunkt fand, bevor sie dem Poststrukturalismus in den Siebzigern Platz machte.<sup>61</sup>

Maurice Merleau-Pontys Zugang zur Wahrnehmung ist geprägt von einem Zweifel an der Allmacht der Wissenschaft. Diese, so der Philosoph, bestimmt unsere Wahrnehmungsweise dermaßen, dass sie von vornherein vorgibt, wie die Dinge, die sie untersucht, zu sehen seien. Damit sei sie aber nicht mehr voraussetzungslos, weil sie schon a priori definiere.<sup>62</sup> Der wissenschaftliche Blick erkennt in allen Dingen und in jedem „empirischen Ich“ lediglich Objekte, sowohl Empfindung als auch Wahrnehmung in ihren biologisch-chemischen Abläufen werden von ihm aufgeschlüsselt.<sup>63</sup>

Merleau-Ponty erkennt hingegen: „[...] die Wahrnehmung sei bloß der Anfang der Wissenschaft, die Wissenschaft nichts anderes als die methodisch vervollkommnete Wahrnehmung“<sup>64</sup>, er bestätigt also sehr wohl ihren hohen Wert. Er räumt jedoch dem Empfinden die Vorrangstellung gegenüber der Wissenschaft ein, er bezeichnet es als „die lebendige Kommunikation mit der Welt“, lässt dabei aber die Rolle des Verstandes nicht außen vor, sondern sieht die Notwendigkeit des Zusammenwirkens von instinktiver Wahrnehmung und der damit einhergehenden Intelligenzleistung.<sup>65</sup>

Ob den Minimalisten diese Grundvoraussetzung bekannt war und ob sie diese in ihren Werken reflektierten, ist fraglich. Sicher ist jedoch, dass sie den Kern von Merleau-Pontys Überlegungen übernahmen. Dieser sieht die visuelle Erfahrung als Teil der Interaktion mit der Welt und nicht mehr als ein reines Instrument des Denkens. Der beseelte Leib spielt für Merleau-Ponty dabei

---

<sup>59</sup> Krauss 1977, S. 244. Es sei die innere Bedeutungsleere der Werke, die es ermöglicht, sie als solches rein wahrzunehmen. (Siehe S. 253f)

<sup>60</sup> Nach Potts 2000, S. 208f.

<sup>61</sup> Siehe ebd., S. 211.

<sup>62</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1974, S. 77f.

<sup>63</sup> Ebd. S. 79.

<sup>64</sup> Ebd., S. 80.

<sup>65</sup> Siehe ebd., S. 76.

eine konstitutive Rolle für die Wahrnehmung, er ist ein Feld der Aufmerksamkeit, ein Medium, dem sich die Phänomene erschließen. Nicht das Auge allein sieht, sondern es nimmt, eingebettet in den Körper, die Welt wahr: „[...] unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist zum Raum.“<sup>66</sup> Somit versteht Merleau-Ponty den Leib als Ganzes, als in der Welt seiend, der neben jeder Wahrnehmung auch sich selbst gewahr bleibt. Auch erfährt sich der eigene Leib als massiv, die Welt um uns hingegen als veränderlich. Dies erkennt auch der Kritiker Fried angesichts Morris' Begriffes der „Gesamtsituation“: er meine, so Fried, „*alles* – einschließlich, wie es scheint, des *Körpers* des Betrachters.“<sup>67</sup>

Wenn nun der Mensch seinen Blick auf eine Sache oder ein Ding fokussiert, so bleibt gleichzeitig das Umliegende, wenn auch weniger intensiv, präsent. Dieses benennt der Philosoph als Horizont<sup>68</sup>, worunter aber nicht einfach die Begrenzung unserer Wahrnehmung zu verstehen ist. Für ihn ist der Leib untrennbarer Teil der Welt und so findet ein ständiger Austausch zwischen ihm, den Gegenständen und seinen Horizonten statt. Er gibt dem Begriff jedoch erst seine Wendung, indem er diesen Prozess im Empfinden des Menschen verankert: „Der eigene Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildend.“<sup>69</sup> Die Sphäre unseres Leibes, sein Umraum also, wird von diesem belebt, weil er belebt ist. Nicht Reize sind es, die in uns eindringen; dies entspräche dem wissenschaftlichen Blick.<sup>70</sup> Wir erfassen nicht die Welt, wir er-leben, wir be-leben sie. So, wie uns die Welt umfasst, so schaffen wir sie in demselben Moment.

Es verwundert nicht, dass diese Gedanken die Künstler der Sechzigerjahre, in einer Zeit des großen Aufbruchs, besonders ansprach. Es kam aber sehr wohl zu einer Verflachung des Konzepts Merleau-Pontys. Potts meinte dazu, dass es vor allem Kritiker waren wie Krauss und Fried, die Merleau-Ponty zum besseren Verständnis des neuen Kunstschaffens nutzten. Es mag sein, dass die Minimalisten ihn nur über diese rezipierten.<sup>71</sup>

Miwon Kwon erkennt, zwanzig Jahre nach Krauss, einen Grundgedanken in den Werken der Minimal Art wieder und formuliert, ohne direkt auf Merleau-Ponty Bezug zu nehmen, den von den Minimalisten erwünschten Wahrnehmungsprozess, so sei die Erfahrung des Betrachters nicht mehr im Sinne einer plötzlichen, „visuellen Epiphanie“ zu verstehen, sondern „in der

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 178.

<sup>67</sup> Fried, in: Stemmrich 1995, S. 344. Hier gilt es zu unterscheiden zwischen dem phänomenologisch verwendeten Begriff des „Leibes“ und des „Körpers“. Der Körper ist materiell, auf ihn dringen Reize ein. Er kann verletzt werden. Gleichzeitig wird aber auch der Leib verletzt, der eine Einheit darstellt. Der Unterschied liegt darin, dass man einen Körper hat und ein Leib ist. Dieser begrifflichen Trennung war sich Fried offensichtlich nicht bewusst.

<sup>68</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 92 und 244.

<sup>69</sup> Ebd., S. 239.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 244.

<sup>71</sup> Potts 2000, S. 208f.

sinnlichen Unmittelbarkeit von räumlicher Ausdehnung und zeitlicher Dauer“.<sup>72</sup> Der zentralste Begriff für die Minimal Art ist „Unmittelbarkeit“, der mit dem Gedanken der Ortsbezogenheit zusammengeht. Dies scheint auf den ersten Blick auch zulässig, wenn Morris in seinen *Notes on the sculpture* schreibt:

Das Sehen eines Objekts im wirklichen Raum muß keine unmittelbare Erfahrung sein. Man erfährt Aspekte; das Ganze nimmt man an oder man konstruiert es. Dennoch besteht Grund zu der Annahme, daß das konstruierte „Ding“ wirklicher ist als die illusorischen und wechselnden Aspekte, die durch sich verändernde Blickperspektiven und Beleuchtungen geboten werden. Wir erfassen die Gesamtheit eines Objekts nur als das, was aus zufälligen Ansichten unter wechselnden Bedingungen konstruiert wird.<sup>73</sup>

An dieser Textstelle zeigt sich, dass Morris von dem damals neuen Wahrnehmungsmodell zwar Kenntnis hatte, er beschreibt jedoch das Wahrgenommene als Konstrukt bzw. als etwas rein vom Verstand Zusammengesetztes. In diesem Zusammenhang sei Merleau-Pontys Beispiel des Herantretens an einen Würfel erwähnt.<sup>74</sup> Umschreitet man einen Würfel, so nimmt man dessen Seiten wahr, mithin seine ganze Form. Durch Veränderung der eigenen Position sieht man ihn aus unterschiedlichen Perspektiven, jedoch geht man schon mit einem wissenschaftlichen Blick an ihn heran, sobald man ihn als vollendet denkt: „Die reflexive Analyse ersetzt die absolute Existenz des Gegenstandes durch den Gedanken eines absoluten Gegenstandes, doch indem sie diesen Gegenstand zu überfliegen und gesichtspunktlos zu denken sucht, zerstört sie seine innere Struktur.“<sup>75</sup> Wahrnehmung hat nach Merleau-Ponty einen völlig anderen Charakter: „Sie gibt sich nicht als ein Vorkommnis in der Welt, [...] sondern als in jedem Augenblicke von neuem die Welt erst schaffend und rekonstruierend.“<sup>76</sup>

Judd mag Merleau-Pontys Ideen näher stehen, wenn er über Claes Oldenburgs überdimensionale Gebrauchsgegenstände schreibt, seine Werke „enthalten Formen, die emotionsgeladen sind. [...] Er behandelte die gefühlsbesetzte Form, die bei ihm grundlegend und biopsychologisch ist, wie die Form eines Objekts und zerstörte auf lautstarke Weise die Idee der natürlichen Präsenz menschlicher Eigenschaften in allen Dingen.“<sup>77</sup> Er weist also darauf hin, dass alle Gegenstände mit Konnotationen verbunden sind. Dies ist aber nicht deckungsgleich mit Merleau-Pontys belebter Welt, da bei Judd der Aspekt der Wahrnehmung ausgelassen wird.

Nun wird jene Unmittelbarkeit, die der Philosoph beschreibt, auf ein Kunstdenken angewendet, das noch immer von der Dreidimensionalität des cartesianischen Raumes beherrscht ist, also wiederum von einem wissenschaftlichen Blick, der seine Realität konstruiert. Dies drückt sich in den schon zitierten Texten von Morris und Judd aus, in denen von ebendieser Qualität gesprochen wird. Damit ist aber auch deren Ortsbezug einer, der völlig dem cartesianischen

---

<sup>72</sup> Kwon 1998, S. 18.

<sup>73</sup> Morris, in: Stemmrich 1995, S. 109.

<sup>74</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 240f.

<sup>75</sup> Ebd., S. 240.

<sup>76</sup> Ebd., S. 244.

<sup>77</sup> Judd, in: Stemmrich 1995, S. 72.

Raum unterworfen ist und nicht ein Wahrnehmungsfeld im Sinne Merleau-Pontys eröffnet. So ist also die Feststellung von Morris am Ende seines Textes, die Erfahrung sei anders in der neuen Kunst, zwar richtig, aber eben nicht in dem Umfange, wie sie möglich gewesen wäre.

Geht man weiter in der Geschichte des Begriffes der Ortsbezogenheit, so muss man bei dem Begriff der Minimalisten ansetzen. Miwon Kwon skizziert in ihrem Text *Ein Ort nach dem anderen: Bemerkungen zur Site-Specificity*<sup>78</sup> die weitere Entwicklung der ortsbezogenen Kunst bis heute. Der ursprüngliche Idealismus des Minimalismus der 60er-Jahre, der sich in den zuvor geschilderten Wortmeldungen aus der Zeit widerspiegelt, erschöpft sich. So kommt es dazu, dass in der Minimal Art durch den Einfluss der Institutionskritik und der Concept Art neue Wege beschritten werden. Es wird eine komplexere Kontextualisierung erreicht, indem nun die kulturellen Komponenten „Klasse, Rasse, Gender, Sexualität“<sup>79</sup> thematisch einbezogen wurden. Dies sollte auch dazu führen, dass unter anderem die idealistischen räumlichen Gegebenheiten von Institutionen problematisiert werden.

Kwon weist darauf hin, dass Kunst im Rahmen eines Systems von Praktiken und nicht beeinflussbaren Bedingungen erfolgt, von denen sie sich nicht lösen kann. Dieses System kann mit Hilfe der ortsbezogenen Kunst aufgezeigt werden, indem sie ihren Kontext thematisiert und umwertet. Wenn dies wie in Hans Haakes transparentem *Kondensationswürfel* von 1963 geschieht, an dessen Innenseite sich Feuchtigkeit absetzt, der die Verdunstung in einem Ausstellungsraum sichtbar macht<sup>80</sup>, so setzt sich diese Arbeit auch mit der Institution und ihren Bedingtheiten auseinander und nicht mehr nur mit dem Ort. Damit bahnt sich eine Veränderung an, die der Ortsbezogenheit eine neue Dimension verleiht. Das Werk wirkt nicht mehr nur auf den Betrachter, sondern auch auf den Umraum. Es kommt zu einer Verschiebung von der expliziten Räumlichkeit der Arbeit zu einer Bezugnahme auf die Umgebung. Das Kunstwerk bezieht sein Selbstverständnis aus einem neuen Kunstbegriff, der die Erkenntnisfähigkeit des Menschen in den Vordergrund rückt. Insofern ist dies als „Entmaterialisierung des Kunstwerks“<sup>81</sup> zu verstehen, da es rein als Mittel für den Transport einer Idee fungiert. Gleichwohl bleibt die formale Lösung in ihrer Gültigkeit als Kunstwerk und als Vermittlerin der Idee stehen. Da diese Werke, oft abgelöst von traditionellen Gattungseinordnungen, in immer neuen Formulierungen entstehen, ergibt sich daraus eine gewisse „Entästhetisierung“, die sie zu „antivisuellen und antimateriellen Strategien“ führt.<sup>82</sup> Diese geben den neuen Werken oft die Qualität der Vergänglichkeit und der Unwiederholbarkeit mit. Der Kunstcharakter wird nicht mehr greifbar, weil das Werk als Vermittler keinen Bestand hat.

---

<sup>78</sup> Kwon 1998, S. 17-39.

<sup>79</sup> Ebd., S. 19.

<sup>80</sup> Ebd., S. 21.

<sup>81</sup> Ebd., S. 23.

<sup>82</sup> Ebd., S. 23.



Die Entästhetisierung findet sich am augenscheinlichsten bei den Künstlern, deren Werke zeitlich begrenzt an einem spezifischen Ort platziert. Thomas Crow behauptet in seinem Essay *Site-specific art: The Strong and the Weak*, dass nur solche Werke dem Titel gemäß „stark“ sind, die zeitlich begrenzt existieren.<sup>83</sup> Er konstatiert einen Widerspruch zwischen der Arbeit und dem Raum, den sie einnimmt. Der Raum sei die Quelle ihrer Ausdruckskraft und überdies ihrer Bedeutung. Würde das Werk überdauern, gäbe es keinen Widerspruch und es wäre leblos. Dies führt Crow anhand von Arbeiten von Gordon Matta-Clark, Michael Asher und Richard Serra vor.

Gordon Matta-Clark war derjenige, der am entschiedensten unzugängliche oder gar verbotene Arbeiten ausführte. So ließ er in einer Nacht-und-Nebel-Aktion in einem verlassenen Gebäude auf Pier 52 in New York überdimensionale glatte Schnitte ausführen, die durch Boden und Wand gingen und den geschlossenen Raum abrupt öffneten.<sup>84</sup> Hauptcharakteristikum war hierbei die Unzugänglichkeit, weil Matta-Clark außerhalb eines institutionellen Rahmens arbeitete und alle Spuren durch die Behörden zügig beseitigt wurden.

Ein anderes Projekt war *Window Blowout*, das er während seiner Ausstellung *Idea as model* im selben Museum durchführen ließ. Während bei *Idea as model* wiederum Gebäudeteile des Museums ausgeschnitten worden waren, diesmal autorisiert, und dort präsentiert wurden, hatte Matta-Clark die Idee der Bezugnahme auf Wohnbauprojekte in der Bronx, bei denen zuallererst die Fenster demoliert wurden und somit Wohnräume in nur einem Moment zerstört wurden. Er holte sich die Erlaubnis, ähnliches mit schon beschädigten Fenstern des Instituts zu tun, tat dies aber mitten in der Nacht und mit einem Luftdruckgewehr. Diese Aktion löste allgemeine Entrüstung aus, sodass die Fenster binnen kurzem wiederhergestellt waren.

Matta-Clarks Freiheit in seiner Arbeitsweise liegt darin, dass er keine zusätzlichen Stoffe verwendet. Die Skulpturierung eines Gebäudes wird zudem meist aus dem Innenraum rezipiert.<sup>85</sup> Durch die Eingriffe des Künstlers wird der Raum erst verändert und fördert bzw. fordert eine Umwertung desselben durch den Betrachter. Hinzu kommt, dass Architektur als solche eine neue Bedeutung gewinnt, da sie nicht mehr als unverletzbar und überdauernd gelten kann. So erreicht Matta-Clark laut Crow eine größere Site Specificity, weil er den Betrachter zurückweist, indem einem potenziellen Publikum der Zugang aufgrund der Kürze des Vorhandenseins verwehrt bleibt.

Michael Asher, ein weiterer Vertreter der Minimal Art, ließ die George Washington-Statue, die vor dem Chicago Art Institute steht, in einen Raum der permanenten Ausstellung stellen, in dem viktorianische Gemälde aus der Zeit hingen. Dadurch entstand eine Spannung, weil die Statue

---

<sup>83</sup> Crow 1996, S. 135.

<sup>84</sup> Ebd., S. 133f.

<sup>85</sup> Dies gilt wohl auch für Window blowout, wo die Ansichtigkeit zwar von außen geschehen und eine Ähnlichkeit zur Bronx herstellen sollte, aber die Unbenützbarkeit der Räume von innen erkannt werden sollte.

eine Replik ist und darum, wäre sie dort permanent aufgestellt, zwischen den Originalen unzumutbar wäre. Nur durch eine zeitliche Befristung wurde sie dort akzeptabel und konnte, so Crow, ihre Wirkung entfalten.

Ähnlich verhält es sich mit den frühen Arbeiten Richard Serras, dessen Werke *One-Ton Prop* und *Skullcracker* temporäre Anordnungen industrieller Werks- und Bauteile sind. Wichtig ist für Serra, dass seine Arbeiten an Orten entstehen und kurz darauf wieder verschwinden, wo sie nicht vermisst werden, weil die Teile weiterverarbeitet oder weggeräumt werden. Außerdem versucht er, eine Non-Relation zwischen Werk und Umraum zu erreichen<sup>86</sup>, da er befürchtet, dass das Werk von dem Raum vereinnahmt wird. Er möchte aber, dass der Raum als Funktion der Arbeit verstanden wird.

Die von Crow proklamierte Stärke der Temporalität kann, so vermitteln es die Beispiele, sehr wohl als integraler Bestandteil der ortsspezifischen Kunst gelten. Schaltstelle der Temporalität ist die Intervention in den Raum. Sie macht die „Stärke“ aus, die den qualitätvollen Arbeiten innewohnt, da sie eine Dauerhaftigkeit unmöglich macht. Der jeweilige Raum muss „aufgeräumt“ werden, um wieder wie vorher nutzbar zu sein. Die Intervention ist es auch, welche die Authentizität in den Ort und in das Erlebnis verlegt, zumal die künstlerische Autorschaft bewusst zurücktritt, ja teilweise sogar negiert wird.

Für den Begriff der Entästhetisierung Kwons bedeutet diese Stärke der Temporalität aber, dass er nicht erst im Rahmen der speziell institutionskritischen Formen der Minimal Art aufgekommen ist, sondern schon im Rahmen der ersten ortsbezogenen Arbeiten jene Entästhetisierung begann. Rosalind Krauss ist hier diejenige, die schon 1973 in ihrem hellsichtigen Aufsatz „Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur“ kritisiert hatte, dass in der Kunstgeschichtsschreibung von einem Post-Minimalismus die Rede sein müsse, dessen sogenannte „Dematerialisierung“ sich aus den sich verändernden Verfahren speise.<sup>87</sup> Die Einordnung und Unterscheidung von Kunst solle jedoch nicht nach formalen Kriterien erfolgen, so wie sie die Einstellung mancher polemisch agierender Kunstkritiker der Zeit hinterfragte. Vielmehr sei es „[...] die gemeinsame Auffassung [der Minimalisten] bezüglich der Grundvoraussetzungen eines Denkmodells der Bedeutung“, und diese Auffassung ist nach Krauss bezogen auf „ein[en] Raum, in dem Bedeutung gegenwärtig ist“<sup>88</sup>. So weist sie ebenfalls auf Serras *One-Ton Prop* hin, ordnet ihn aber nicht lediglich seiner Form nach der Minimal Art zu, weil er schlicht vorgefundene Gegenstände in Zusammenhang bringt. Vielmehr werde aus der Darbietung einer einfachen Form und ihrem Zustandekommen durch das Aneinanderlehnen eine Differenz aufgemacht, die nicht allein die formale Beschaffenheit zu orten versucht, sondern

---

<sup>86</sup> Crow 1996, S. 146.

<sup>87</sup> Krauss, in: Stemmrich 1995, S. 471.

<sup>88</sup> Ebd., S. 475 und 495.

auch, die Bedeutung der Arbeit zu ergründen.<sup>89</sup> Diese liege in dem Denkmodell, die den Künstlern der Minimal Art in gleicher Weise Antrieb biete. Insofern ist auch Crows Einschätzung „schwacher“ Werke zu verstehen, die den Raum zu wenig oder falsch einbeziehen.

Was bedeutet das nun für die Tradition der Minimal Art bis heute? Kwon weist in ihrem Text in Bezug auf ihre Kunsterscheinungen der 90er-Jahre darauf hin, dass eine stärkere Einbindung der Kunst in den Alltag angestrebt wurde. Kunst sollte „direkter in gesellschaftlichen Sphären“<sup>90</sup> verankert werden, um einer elitären Abgehobenheit entgegenzuwirken. Gespeist wurde und wird sie aus den Praktiken im Lebensraum, den Dingen, die auf Menschen einwirken und sie umgeben, und aus alltäglichen Diskursen. Auf diese Weise werde, so Kwon, der „idealistischen Hermetik“<sup>91</sup> von Institutionen aktiv entgegengewirkt, was zuerst im Rahmen der Institutionskritik infrage gestellt worden war. Dieses Problem, etwa von einheitlich getünchten Ausstellungsräumen, in welchen Kunst einen festen Ort findet, wird nun in den für alle zugänglichen Außenraum getragen, wobei die städtische Umgebung eine natürliche Grundierung der Werke darstellt.

Weniger eine Lösung als eher eine Umorientierung stellt die schon erwähnte zeitgenössische Strömung der Ortsbezogenheit dar, wie Kunst in den Alltag implementiert werden könne. Dazu übernimmt er die strukturellen Gegebenheiten der Medien, die sich aus Diskursen speisen und erschafft ihre Orte nunmehr selber, indem er den Diskursen Räume schafft.<sup>92</sup> Das bedeutet, dass er eine Thematik in einem künstlerischen Rahmen bearbeitet und der Öffentlichkeit zugänglich macht. Der Ort entsteht aus seiner diskursiven Textualität, es geht nun nicht mehr um den Prozess der Wahrnehmung, sondern um den des Lesens, des geistigen Nachvollzugs.<sup>93</sup> Hier tritt die Entästhetisierung in ihr letztes Stadium ein, weil die Sinne nicht mehr oder kaum bedient werden. Weil der Wirklichkeitsbezug kein ikonischer, sondern ein indexikalischer ist, kommt es zu einer „Abkoppelung“<sup>94</sup> vom Ort, der nunmehr im Diskurs verhandelt wird. Der Ort wird neu aufgebaut und zwar immer dort, wo ein solcher Diskurs stattfindet. Er entsteht wegen der neuen gängigen Praktiken, welche nur im Kunstmarkt mittlerweile eine große Rolle spielen.

Nina Möntmann beschreibt in ihrem Buch „Kunst als sozialer Raum“ genau diese Vorgänge, indem sie darauf hinweist, dass ortsbezogene Kunstwerke nur an einem ganz spezifischen Ort zustande kommen können, gemäß dem Diktum Richard Serras: „To remove the work is to destroy the work“.<sup>95</sup> Durch die weltweite elektronische Vernetzung habe sich das Denkgefüge verändert, Orte müssen nun den Vollzügen der Kommunikation genügen. Dabei können sehr

---

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 492f.

<sup>90</sup> Kwon 1998, S. 23.

<sup>91</sup> Ebd., S. 19.

<sup>92</sup> Ebd. S. 24.

<sup>93</sup> Ebd., S. 26.

<sup>94</sup> Ebd., S. 27.

<sup>95</sup> Zit. nach Möntmann 2002, S. 44.

wohl Diskurse, die den jeweiligen Ort betreffen, einfließen. Entscheidend ist das vernetzte Weiterdenken, da das Objekt an seinem Ort seine Wirkung entfaltet.

Möntmann schlägt aber in dieselbe Kerbe wie Krauss, wenn sie in den 90er-Jahren von James Meyer aufgebrachten Begriff des „funktionalen Orts“ vehement kritisiert: „Ein ‘Ort’ im funktionalen Sinn hingegen kann, muß aber kein physischer Ort sein.“<sup>96</sup> Möntmann erkennt hierin eine hehre „Willkürlichkeit“, da dies bedeutet, dass die künstlerische Intervention nicht mehr den spezifischen Ort in Zusammenhang mit dem Kunstwerk bringt. Stattdessen wird diskursbezogen agiert, wodurch das Denkmodell der Ortsbezogenheit nicht mehr in Anspruch genommen wird. Das bedeutet aber auch, dass eine solche diskursiv-funktionale Kunst keinen Ortsbezug thematisiert, in welcher Weise auch immer, sondern dass das Thema einen Ort entstehen lässt. Dies ist aber ein völlig virtueller Vorgang, der jene Entästhetisierung soweit führt, dass die ursprüngliche Site specificity nicht mehr angesprochen wird, weil der Bedeutungszusammenhang fehlt. So, wie die Institutionskritik ein zentrales Thema der ortsbezogenen Kunst ist, so kann sie, genauso wenig jedes andere Thema, das sich mit einem Ort auseinandersetzt, in seiner Ausformung völlig dematerialisiert bzw. entästhetisiert werden.

Möntmann beendet ihre Untersuchung zu ortsbezogener Kunst der 90er-Jahre, indem sie feststellt, dass die Trennung von institutionellem Innen, also Museen und Galerien, und öffentlichem Außen nicht einfach hingenommen wird, sondern den Werken produktiv zugute kommt.<sup>97</sup> Dies geschieht unter Einbeziehung von vielfältigen aktuellen Diskursen als auch der sozialen Dimension. Dabei, so Möntmann, werden neue, soziale Räume aufgemacht, die den neuen Anforderungen einer vernetzten Welt entgegenkommen.

Der Begriff der Ortsbezogenheit hat, wie dieser Überblick zeigt, sehr wohl einen Wandel durchgemacht. In den Sechzigern bestimmten noch die formalen Neuerungen und der Einbezug des Betrachters. Ab den Siebzigern erweiterte sich die ortsbezogene Kunst um diskursive Aspekte und führte hin zu sozialen Fragestellungen. Im Folgenden wird zu fragen sein, inwiefern Leo Zogmayer ähnlich verfährt. Wenn nun seine Werke in den Mittelpunkt rücken, so sollen die Nähen und Fernen zur Minimal Art und ihrem Ausmaß an Ortsbezogenheit abgetastet werden, um so eine Positionierung des Künstlers zu ermöglichen.

---

<sup>96</sup> Ebd., S. 48.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 166.

### **3. Spurensuche. Minimalistische Tendenzen im Werk Leo Zogmayers**

In diesem Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, ob in Zogmayers Arbeiten eine ähnliche Form der Ortsbezogenheit feststellbar ist, wie sie in den zuvor geschilderten Arbeiten der Minimalisten vorkommt. Der Ortsbezug stellt dabei die zentrale Kategorie dar, jedoch werden auch andere formale und inhaltliche Charakteristika untersucht. Aus dem vielschichtigen Oeuvre Zogmayers werden jene Arbeiten untersucht, welche die größte formale Nähe zur Minimal Art aufweisen.

#### **3.1 Skulpturen nach 1987**

Eine formale Abkehr von allem bis dahin Realisiertem in seinem Oeuvre stellen die monumentalen Plastiken dar, die Leo Zogmayer um 1987 erstmals zu fertigen beginnt. Waren es bis dahin eher klein dimensionierte Skulpturen, so bedeuten diese Arbeiten durch ihre überwältigende Größe eine neue Dimension in seinem Schaffen. Sie sind teils in Gips modelliert, teils in Bronze gegossen und anschließend mit monochromen Schwarzschattierungen übermalt. Lóránd Hegyi schreibt: „Die großen, in ihren Oberflächen mit feinen plastischen Nuancierungen strukturierten Objekte besitzen eine ausgesprochen malerische Qualität [...] durch die Reflexionen des Lichtes [...] entsteht dreidimensionale Malerei als Paradox [...]“.<sup>98</sup> Daraus ergibt sich eine neue Weise, wie sich der Künstler äußert, die eine logische Fortsetzung in seiner Entwicklung bedeutet. Thematisch knüpfen sie, wie aus den Betitelungen ersichtlich wird, an den Bildern und Zeichnungen der Jahre davor an, die von der Suche nach einem urzeitlich Archaischen geprägt sind.

So schafft der Künstler ab 1988 Keilformen (Abb. 6), die auffälligerweise an archäologische Fundstücke erinnern. Die Bedeutung letzterer für die Menschheitsgeschichte ist unübersehbar, zumal die Herstellung von Werkzeugen ein entscheidender Schritt in ihrer Entwicklung war. Mit Anspielung auf solche Urartefakte, die den Beginn jeglicher Technik darstellen, verweist Zogmayer auf den ursprünglichen menschlichen Erfindungsgeist. Was an den Keilen frappiert, ist ihre überdimensionale Größe, da das Handwerkszeug der Urgeschichte wesentlich kleiner war. Beispiele hierfür sind *Keil* von 1989 (36 x 65 x 13 cm) und *Keil (Flosse)* (Abb. 6). Auf ihnen sind die Spuren der Bearbeitung sichtbar, vor allem *Keil (Flosse)* ist gleichzeitig lesbar als ein bearbeiteter Handkeil mit seitlichen Einkerbungen und, durch den Titel, als Fragment einer Flosse aus noch viel früherer Zeit. Die Spuren künstlerischer Bearbeitung werden mit Rekurs auf unser Wissen von der Urzeit als aus dieser Zeit stammend umgedeutet. *Keil* erreicht schon anthropomorphe Ausmaße und monumentalisiert das Fundstück. Es gibt aber auch Werke, die

---

<sup>98</sup> Zogmayer 1991 (1), S. 5. Der diese Werkphase überblickende Katalog *Skulpturen* von 1991 anlässlich dreier Ausstellungen in Wien, Salzburg und Essen bietet eine ausgezeichnete Zusammensicht.

Assoziationen mit kultischen Gegenständen wecken, wie etwa *Zwei Flügel*, *Halbscheibe*, *Tisch* oder *Großes Gefäß*, da sie alle einen Artefaktstatus annehmen, den sie im Rahmen mystischer Handlungen erhalten. Ebenso bringt auch die Aufhängung von *Scheibe* 1990 in der Kollegienkirche Salzburg einen kultischen, fast schon sakralen Anspruch an das Objekt heran.<sup>99</sup> Letzteres Beispiel legt schon einen Wechsel der Intention nahe, genau so wie jene Objekte, die solch stereometrische Formen aufweisen, wie *Scheibe*, *Ring* und die unterschiedlichen *Hüllen* (Abb. 7-10). Sie erfüllen nicht mehr den Charakter von Fundstücken, zumal ihre Formen gleichmäßig und somit eindeutig gestaltet wirken. Dieser formale Wandel legt eine Änderung der Rezeptionsweise nahe.<sup>100</sup> Durch deren monumentale Ausmaße, welche den Rezipienten überragen und in ihrer Masse wirken, mag sich der Betrachter verloren und zurückgedrängt fühlen. Es wird also zugleich der Umraum miteinbezogen. Das Werk lässt das Subjekt auch den Raum fühlen, der durch dessen Präsenz zur Örtlichkeit wird. Hegyi entdeckt hier zugleich neue Möglichkeiten der Malerei, was durch ihre Raumwerdung durchaus zutrifft, aber auch eine „Bezugnahme von Körpern auf räumliche Situationen“<sup>101</sup>. Er weist zudem auf den Erlebnischarakter der Werke hin, konstatiert gleichzeitig eine „Leere“ durch das Fehlen jeglicher Motivik. Dem ist entgegenzusetzen, dass einerseits solch monumentale Objekte keine Motive benötigen, da sie durch Größe und Masse allein wirken, und andererseits durch die bearbeitete Oberfläche sehr wohl eine Gestaltetheit vorzufinden ist. Die *Scheibe* von 1990 (Abb. 8) weist Spuren des Arbeitsprozesses auf, die jene runde, äußere Kontur im Inneren nachvollziehen. Diese Bearbeitung des Gipses weist jedem Objekt eine andere Stofflichkeit zu, zumal dadurch jedes einzelne eine andere Qualität erhält. Betrachtet man *Ring* von 1990 (Abb. 7), so sind hier die Spachtelstriche viel wilder gezogen: nicht in Kreisformen, sondern teilweise vertikal, teilweise in Bögen entgegen der äußeren Kontur. Diese unruhigere Oberfläche baut eine Spannung auf, die sich dem Gesamteindruck der runden Form entgegenstellt. Dies widerspricht krass der Behauptung Hegyis, der meint, dieser malerische Gestus löse das Volumen der Objekte auf.<sup>102</sup> Hier gilt es, den Einwand anzubringen, dass plane Flächen viel eher die Masse verneinen würden. Gerade wegen dieser Oberflächenqualität wird das Volumen erst spürbar und der Gegenstand greifbarer. Der ansonsten rein dinghafte Charakter wird zurückgewiesen, das Werk erscheint uns dagegen als artifizuell und nicht als Ergebnis einer Produktion wie die Werke Judds oder Morris’.

<sup>99</sup> Leo Zogmayer hat schon mehrere Kirchen ausgestattet und auch theoretische Überlegungen zur Liturgie angestellt. In seinem Text *Keine Inszenierung von Ferne* (Gerhards 2003, S. 161-176) schreibt er, dass „künstlerische Interventionen“ bildlos verfahren müssten, um nicht ikonoklastisch vorzugehen: „Hierfür taugen Formen und Gesten, die möglichst frei von possessiven, behauptenden und absichtsvollen Ausrichtungen sind.“ (S. 170ff)

<sup>100</sup> Eine vergleichbare Änderung ist auch in Zogmayers Zeichnungen dieser Zeit festzustellen. Siehe Zogmayer 1991 (2). Zudem streicht Gerhard Finkh heraus: „[...] seit seine großen, manchmal monumentalen Objekte bekannt sind, wird man sich der archaischen Wucht noch mehr bewußt, die in den Zeichnungen und Radierungen steckt.“ (Zogmayer 1991 (1), S. 7.)

<sup>101</sup> Zogmayer 1991 (1), S. 5.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 5.

Der sich im Werke Zogmayers fortsetzende Zug der Minimalisierung erreicht in den monochromen und einfachen Formen einen ersten Höhepunkt. Hier weisen sie in ihren formalen Lösungen durchaus Parallelen zu den frühen Werken der Minimal Art aus den Sechzigern auf, nicht jedoch in ihrer Fertigung. Zwar sind die stereometrischen Hüllen und die lebensgroßen Dimensionen eine Fortführung tradierter Ideen, sie weichen aber ab vom Ready-made-Charakter in Serras und Andres Werken und von jeder industriellen Herstellungsweise.

Die zurückgenommene Farbgebung, die für Zogmayers Arbeiten charakteristisch ist, findet sich auch bei Robert Morris. Dieser ist der Meinung, dass Farbe lediglich der Hervorhebung dient, damit aber das Körperliche der Objekte übertönt.<sup>103</sup> Um aber seiner Beschaffenheit nahe zu kommen, sei eine Reduktion bis zur Monochromie notwendig. Fried beschreibt treffend, dass die Farbe an den modernen Skulpturen zur Oberfläche wird und somit auch ihren Objektcharakter bestimmt.<sup>104</sup> Hierin liegt der Unterschied zwischen Morris' und Judds Arbeiten gegenüber Zogmayers bemerkbar, bei welchen eine lesbare Oberflächenstruktur vorhanden ist. Zogmayers wilder Duktus in seiner Malerei der Mittachtziger wirkt noch nach in der Oberflächenbehandlung seiner lebensgroßen Skulpturen, ebenso die Verwendung von Bronze und Gips sowie die gestaltende Bemalung belegen die künstlerische Genese, welche der Minimalismus ja gerade nivelliert.

Was den neuen Objekten eigen ist, versucht Finkh folgendermaßen zu fassen:

Die Kraft dieser Objekte [...] liegt in ihrer Flächigkeit. Ihre ausgedehnten Flächen, die ebenso großzügig wie sensibel modelliert und strukturiert sind, laden zur Nahsicht ein, scheinen zu pulsieren und, obwohl sie so unmißverständlich als Flächen gekennzeichnet sind, in den Raum des Betrachters zu wachsen und seinen „Sicherheitsabstand“ zum Kunstwerk zu gefährden. Zugleich ruhen sie in sich und fördern die meditative Versenkung.<sup>105</sup>

Was Gerhard Finkh hier beschreiben möchte, ist jener Erlebnischarakter, der sich aus der Massigkeit der Objekte und deren Geformtheit ergibt. Henriette Horny wird noch konkreter und kommt zu einer Einsicht, die so ganz Zogmayers neues Schaffen umreißt: „Schauen wird zu einem haptischen Akt“; es handle sich um „[...] Werke, die Bildräume schaffen.“<sup>106</sup> Nicht zuletzt deswegen erscheint es eindeutig, Parallelen zu den Arbeiten der Minimalisten zu ziehen. Jedoch lässt sich hier ein Unterschied festmachen: Waren die Arbeiten Morris' und Judds dazu geschaffen, das Objekt als Ganzes und aus verschiedenen Perspektiven neu zu erfassen, so besitzt es keine Eigenarten. Robert Morris bestätigt in seiner finalen Schlussfolgerung den Eindruck, dass die Werke der Minimal Art „die Konvention fortsetzen“, dass aber eine neue Zielrichtung beabsichtigt ist: „Die Intentionen sind anders, die Ergebnisse sind anders, und auch

---

<sup>103</sup> Vgl. Morris in: Stemmrich 1995, S. 96.

<sup>104</sup> Fries, in: ebd., S. 357f.

<sup>105</sup> Zogmayer 1991 (1), S. 7.

<sup>106</sup> Ebd., S. 9.

die Erfahrung ist anders.“<sup>107</sup> Zogmayers Skulpturen definieren sich über die Arbeitsspuren, sie ermöglichen nach Finkh ebenjenes lebendige Pulsieren, jedoch greift dann Horny zu kurz, wenn sie vom haptischen Akt spricht. Dieses Pulsieren, das zur Meditation führen soll, scheint viel eher dem Denken Merleau-Pontys zu entsprechen.

Die Objekthaftigkeit der monumentalen Skulpturen trifft man bei Zogmayer noch einmal in seinem künstlerischen Schaffen an. Im Rahmen einer Ausstellung in der ehemaligen Minoritenkirche 1994 in Stein wurden die neuen Wandobjekte des Künstlers vorgestellt. Diese wurden entlang der Seitenschiffwände präsentiert, während das Mittelschiff von zwei rektangulären Objekten, eines stehend in weiß, eines liegend in schwarz, die entlang der Mittelachse ininigem Abstand postiert waren, bestimmt wurde (Abb. 30). Diese Arbeit war laut Zogmayer in verschiedenen Kontexten mit den Titeln *Kreuz, schwarz/weiß* und *O. T.* versehen.

Formal besitzen die beiden Stelen noch immer stereometrische Form, die Zeichen der Bearbeitung sind jedoch größtenteils getilgt. Beide Objekte haben eine plane Oberfläche und lassen nicht mehr diese Monumentalität wie die früheren Objekte aufkommen. Die reduktionistische Ausformung erinnert an den Minimalismus der 1960er mit seinen klaren Formen und der monochromen Farbgebung.

Wie der Klagenfurter Katalog von 1996 beweist, nimmt der Betrachter die beiden Stelen aus verschiedenen Positionen unterschiedlich wahr. Je nachdem verschiebt sich auch die Beziehung der beiden Objekte zueinander. Hier wird eine Ähnlichkeit zu Robert Morris' *Columns* von 1961 (Abb. 27), dessen ersten minimalistischen Skulpturen, offenbar, welche ebenfalls liegend und stehend positioniert waren. Morris verwendete die beiden Objekte nicht in einem musealen Rahmen, sondern in einem Theater bei seiner ersten Kunstperformance, bei der er selbst sich in einem der beiden Quader befand und diesen zu Fall brachte.

Die Objekte sollten eine Ähnlichkeit zum menschlichen Körper aufbauen. Ähnlich verhält es sich mit den *L-Beams* (Abb. 26), die Morris in Galerien jeden Tag neu positionierte. Diese Tatsache sowie, die Ausrichtung der Objekte in unterschiedlichen Lagen weist auf den Wunsch des Autors hin, die Form des Objekts in allen möglichen Perspektiven erfassen zu können.

Lässt man das transitorische Moment des Fallens bei der Vorführung von *Columns* weg, so sieht man, dass die Objekte auf dieselbe Weise aufeinander bezogen sind, nicht als Relation im Sinne Morris', sondern als ein Aufspannen von Raum. Interessant ist, dass sich die beiden Objekte bei Zogmayer ebenfalls in unterschiedlicher Ausrichtung, eines stehend, eines liegend, jedoch in gegensätzlichen farblichen Kontrasten präsentieren. Zogmayer verfährt also ähnlich, aber nicht gleich. Auch seine Objekte weisen anthropomorphe Dimensionen auf durch die Maße von 50 x 50 x 240 cm, sodass sie dem Betrachter auf selber Ebene begegnen. Sie können in einem sehr

---

<sup>107</sup> Morris, in: Stemmrich 1995, S. 120.



freien Raum in Beziehung zueinander Wirkung entfalten. Hatte Gerhard Finkh für die Arbeiten der Achtzigerjahre festgestellt, deren Konturen seien „klar und fest umrissen“<sup>108</sup>, so ist Zogmayer nun auf dem Weg hin zu einer Form ohne Handschrift.<sup>109</sup>

Die beiden Objekte entstehen für die Ausstellung im Steiner Minoritenkloster, sie kommen kein zweites Mal in dieser oder einer ähnlichen Form im Oeuvre des Künstlers vor. Sie stellen ein größeres Gegenstück zu den zweiteiligen Wandobjekten dar, die an den Seitenwänden der ehemaligen Klosterkirche angebracht sind. Dabei bleibt aber jede Arbeit in sich abgeschlossen, Serialität wie in der Minimal Art wird vermieden. Zogmayer trifft keine Arrangements wie Morris oder Andre, vielmehr präsentieren sich die Arbeiten selbst und zeigen sich in der Differenz zu den anderen, wie auch die Stelen. Im Unterschied zu den Wandobjekten verändern sie im Wechsel der Betrachterperspektive ihre Größenverhältnisse zueinander. So kann man sie entweder als Kreuz lesen, aber auch als zwei voneinander unabhängige Gegenstände. Sie sind augenscheinlich mehr als nur Objekte im Raum, sie sind Objekte des Raumes, in welchem sie Bedeutung entfalten. Rainer Fuchs schrieb hierzu:

Ob visuell zur Kreuzform synthetisiert, oder ob als permanente Polarität getrennter Gegensätze begriffen, beide Male erschließt sich die kalkulierte Komplementarität als Betrachterleistung und erweist sich die Funktion des Beobachters als die des Scharniers im Leerraum.<sup>110</sup>

Fuchs' Eindruck bestätigt nunmehr den Wechsel des Fokus, der nun auf dem Betrachter ruht. Er führt den „Leerraum“ als jenen Ort des Geschehens ein, in dem sich die Erfahrung des Kunstwerkes vollzieht.

Nach näherer Betrachtung dieser Arbeiten gilt es festzustellen, dass Leo Zogmayer eindeutig Anklänge am frühen Minimalismus der Sechzigerjahre in den USA nimmt, diese jedoch seiner eigenen Entwicklung gemäß umformt. Die Fortführung seines Duktus in seinen frühen Objekten ist notwendig, um zu einer gemäßigten Form zu finden, wie sie in seinen Werken der Neunzigerjahre anzutreffen ist. Der Reduktionismus, der bei Zogmayer immer schon zu finden war, spitzt sich noch weiter in solch klaren Formen zu, wie sie der Künstler in *Kreuz* von 1994 einsetzt. Übereinstimmungen sind in der ebenfalls angewandten Monochromie und einer Ortsbezogenheit erkennbar, die die Wirkung der Werke im Raum sich entfalten lässt. Unterschiede zur Minimal Art ergeben sich aber dadurch, dass seine Werke nicht industriell gefertigt sind und jegliche Serialität verweigern.

Noch ein weiteres Moment lässt den Unterschied zwischen Zogmayers und Morris' Stelen, aber auch Judds Arbeiten hervortreten. Judd hatte eine völlige Verabschiedung des Anthropomorphismus in seinem Traktat zu den spezifischen Objekten geplant. Das bedeutet,

---

<sup>108</sup> Zogmayer 1991 (1), S. 7.

<sup>109</sup> Vgl. Morris, in: Stemmrich 1995, S. 104.

<sup>110</sup> Fuchs, in: Zogmayer 1996, S. 12.

dass lediglich die Form an sich vor uns stehe, gemäß der Aussage Frank Stellas „you see what you see“. Durch die einfache Form des Objekts, so der Gedankengang Judds, verweigere sich das Objekt jeder Lesbarkeit oder Bedeutungsentfaltung. Doch Georges Didi-Huberman erkannte in seinem hellsichtigen Buch *Was wir sehen blickt uns an* von 1992 diese erdachte Spezifität als brüchig, weil in Judds Theorie das Objekt in keinem Verhältnis zum Betrachter steht, es ist leer. In seinem Text wird, ohne dass Judd es beabsichtigt, jene Relationalität eröffnet, welche die Objekte als Gegenüber entlarven, als ein rudimentäres Subjekt: „Die Formen [...] sind spezifisch, aggressiv und kraftvoll“.<sup>111</sup> Darin drückt sich, so Didi-Huberman, das Ergebnis einer Erfahrung aus, die man nur dann haben kann, weil man das Objekt als Gegenüber erfährt und es sehr wohl Ausdruck besitzt. Didi-Huberman weist darauf hin, wie in Kapitel 2 erwähnt, dass Morris die Qualität der Erfahrung in seinen *Notes* einbringt. Zudem bestätigt Morris in seiner finalen Schlussfolgerung des Textes den Eindruck, dass die Werke der Minimal Art „die Konvention fortsetzen“, dass aber eine neue Zielrichtung beabsichtigt ist: „Die Intentionen sind anders, die Ergebnisse sind anders, und auch die Erfahrung ist anders.“<sup>112</sup> Was er allerdings außer Acht lässt, ist, dass die Anordnung von zwei bzw. drei Objekten gleicher Form in unterschiedlicher Ausrichtung dennoch den komplexen Erkenntnisgang des Betrachters benötigt, dass es sich um die gleiche Form handelt, die aber als solche nicht erfahren, sondern nur gedacht werden kann.<sup>113</sup> Didi-Huberman entlarvt das Ansinnen von Judd als auch von Fried als eine „akademische Debatte“<sup>114</sup>, welche ein sich Verschließen gegen die andere Position betreibt. Als Ausweg sieht der Autor nur, dem Sehen selbst gerecht zu werden, ohne dass dieses durch Diskurse überschattet wird: „Sehen, das ist stets eine Operation eines Subjekts, also eine gesplante, unruhige, bewegte, offene Operation“<sup>115</sup>.

Dieser Gedankengang bringt uns womöglich dem viel näher, was die Kunst Zogmayers ausmacht. Er ist nicht davon angetrieben, sich gegen eine eventuell überholt gedachte Kunst aufzulehnen oder eine neue Kunst zu schaffen. Dies wird im kommenden Kapitel in der Auseinandersetzung mit dem Denken Zogmayers noch zu zeigen sein.

### **3.2 Wandobjekte**

Was sich Ende der Achtzigerjahre bei Zogmayer ankündigt, wird nun zu Beginn der Neunziger in einer neuen Gestaltungsweise offenbar. Ließen die Hüllen latent eine Sphäre entstehen, in welcher der Betrachter eine Position einnehmen konnte, so offerieren die Wandarbeiten, die ab

---

<sup>111</sup> Stemmrich 1995, S. 67, siehe Didi-Huberman 1999, S. 46. Ebenjene Spezifität wird von Fried in seinem Text *Kunst und Objektivität* abgeurteilt und verworfen, er tut dies in einem völlig polemischen Ton.

<sup>112</sup> Ebd., S. 120.

<sup>113</sup> Krauss 1973, in: Stemmrich 1995, S. 489f, siehe auch Didi-Huberman 1999, S. 47f.

<sup>114</sup> Didi-Huberman 1999, S. 60.

<sup>115</sup> Ebd., S. 62.

1993 entstehen, Freiräume, die vom Betrachter aufzufüllen sind. Hier kündigt sich jene Ortsbezogenheit des Werkes an, die in den beiden Stelen von 1994 im Kontext des Kirchengebäudes manifest greifbar wird. Hier findet Zogmayer erstmals zu einem Grad der Abstraktion sowie Reduktion, der vorher bei ihm nicht vorhanden war.

Frühestes Beispiel solcher Arbeiten sind jene zweiteiligen, aus zwei horizontalen Leisten bestehenden Arbeiten, die sowohl in deren Abstand, Länge und Breite als auch in der jeweiligen Farbwahl variieren. Durch diese Installierung zweier Bretter aus Holz, **MDF** oder Sperrholz an der weißen Wand spannen sie ein Fenster auf. Die Objekte vermeiden größtmöglich jede Assoziierbarkeit. Diese „offene Lichte“, ein Begriff, der aus der Tischlerei stammt und den Zogmayer für diese Werke in Anspruch nimmt, „ermöglicht uns einzigartige Sichtungen“<sup>116</sup>.

Rainer Fuchs beschreibt treffend den Charakter dieser Arbeiten:

[Es] wurden für Raum und Wände skulpturale Markierungen geschaffen, [...] die sich zwar der Vorstellung des Bildhaften und Skulpturalen nicht versagten bzw. als autonome Gebilde wahrgenommen werden konnten, die sich aber darüber hinaus – als in malerischer Schwärze und Schwere präsente Objekte – zu installationsartigen, raumbezogenen Inventarien formierten und sowohl den Weg wie auch den Blick des Betrachters kanalisiert.<sup>117</sup>

Damit steht nicht mehr, wie im Falle der monumentalen Hüllen, das Kunstwerk aufgrund seiner Größe im Mittelpunkt, sondern der Betrachter. Durch das Werk wird der Raum um den Rezipienten erschlossen.

Sowohl wegen dieser Art der Ortsbezogenheit als auch formal erinnert diese Weise der Installation an die frühen Wandarbeiten von Donald Judd. Judds *Untitled* (Abb. 25) ist aus mehreren Metallboxen gebildet, die in gleichem Abstand vom Boden weg vertikal übereinander an der Wand montiert sind. Gemeinsam bilden sie das Objekt, dessen einheitlicher, serieller Charakter noch durch das monochrome Äußere der Boxen verstärkt wird.<sup>118</sup> Die äußere Kontinuität verweist auf eine innere hin, die das Werk als Einheit begreifen lässt.

Nach Judds Auffassung wird das Objekt raumbestimmend durch dessen Herausragen. Dem traditionellen Verständnis nach generiert das Kunstwerk die Bedeutung. Diesem wollten die Minimalisten programmatisch entkommen, da das selbst Kunstwerk die Bedeutung ist. Nicht die originäre Gestaltetheit ist bei Judd zentral, sondern die Verortung im Raum. Im Zuge dessen versuchte Judd, sich von der Kunsttradition abzukoppeln. Sein französischer Zeitgenosse Daniel Buren, der durch institutionskritische Arbeiten berühmt wurde, wies in so manchen Texten auf das zwangsläufige Scheitern von Minimalisten wie Judd hin, der sich aus der Tradition ausklinken wollte:

Sehen wir uns die Minimal Art an. Diese will grobe Werkstoffe verwenden, die a priori ohne Vorder- und Rückseite sind (eine Eisenplatte, ein Holzbrett...). Dieser Werkstoff wird zu einer Kiste, einem Kubus oder

---

<sup>116</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer am 13. Mai 2009.

<sup>117</sup> Zogmayer 1996, S. 7.

<sup>118</sup> Vgl. Judd, in: Stemmrich 1995, S. 65.

Metallisierungen bedeckt und verdeckt. [...] Man lehnt den Keilrahmen, die Leinwand und die Malerei ab, schafft dann aber doch deren getreues Ebenbild; denn das geschaffene Werk selbst existiert nur in dem bestimmten Bezug, unter dem es vorgestellt wird, auch wenn dieser nicht mit in Betracht gezogen wird, weil er als selbstverständlich gilt.<sup>119</sup>

Nach Buren ist Judds Bestreben aussichtslos, weil seine Arbeiten die Tradition abbilden, aber auch für den institutionellen Rahmen geschaffen wurden.

Burens eigene Arbeiten beschränken sich auf senkrechte Farbstreifen, die er vor allem in Museen und Galerien für einen begrenzten Zeitraum verwirklicht. Dabei lässt er die vorhandenen Bilder in den Räumen abhängen und bemalt die Wände mit parallelen Streifen, wobei er überall dort Aussparungen vornimmt, wo ursprünglich Bilder waren. Durch diese Vorgangsweise steckt, so Gudrun Inboden, Buren die „Grenzen des Makrosystems“ Museum ab: „Nur dadurch, dass sie [die Streifen] ephemere, also flüchtig und kurzlebig, sind und an die „verschwundenen“ Arbeiten erinnern, scheinen sie sich zu „wiederholen“.“<sup>120</sup> Buren versucht also nicht, dem Kunstbetrieb den Rücken zu kehren wie Judd oder Matta-Clark, sondern ihm, in anderer Weise als etwa Haake, den Spiegel vorzuhalten. Zudem sind seine Arbeiten nicht vom Ort lösbar, weil untrennbar mit den Wänden verbunden.

Zogmayer arbeitet nicht mit einer institutionskritischen Ortsspezifität im Sinne Burens, aber auch nicht mit jener Judds. Seine Wandobjekte wie auch sein Oeuvre überhaupt sind im besten Sinne Teil des Kunstgeschehens. So wird etwa das Steiner Minoritenkloster schon länger für Ausstellungen genutzt. Will man eine noch deutlichere Unterscheidung treffen zwischen Zogmayer und den frühen Minimalisten, so bietet sich die schon erwähnte Kategorie des Seriellen an. Donald Judds *Untitled* (Abb. 25) besteht aus gleichartigen übereinander angeordneten Edelstahlquadern, die Teilstücke von Morris' *Untitled (Sectional Fiberglass Pieces)* von 1967 (Abb. 28) haben dieselbe Form und materielle Qualität und sind in jeder möglichen Anordnung gleichwertig. Ebenso seine *Untitled (L-beams)* (Abb. 26) sind seriell zu werten aufgrund ihrer gleichen Form und unterschiedlichen Positionierung. Sol LeWitt führt die Bemühungen um Serialität an die Spitze, indem er mit nur einem kubischen Element Formvariationen vollführt. So unterschiedlich auch die Arbeitsweisen sind, so verbindet alle der Drang zum Seriellen. Am treffendsten charakterisierte der amerikanische Künstler Mel Bochner im Dezember 1967 in der Zeitschrift *Artforum* das neue Erscheinungsbild in der Kunst: „Serial order is a method, not a style.“<sup>121</sup> Damit wird ausgedrückt, dass die Kunst, die sich ihrer bedient, und dies sind Minimal und Concept Art, ohne Stil sei und daher keinen Ausdruck bietet. Serialität

---

<sup>119</sup> Daniel Buren, in: Inboden 1990, S. 274.

<sup>120</sup> Ebd., S. 99f.

<sup>121</sup> Zit. nach Bippus 2003, S. 9.

sei vielmehr, so bestimmt sie Elke Bippus prägnant, „Ausdruck einer Haltung“<sup>122</sup>. Sie bedeute den Widerstand gegen die Einzigartigkeit, welche die Kunst besitzen sollte.

Halten wir dem die Wandobjekte Zogmayers (Abb. 11-13) gegenüber, so wird die Serialität durch die strikte Abtrennung und ausreichend großen Abstände zwischen den Arbeiten vermieden.<sup>123</sup> Diese Arbeiten sind viel eher der immer neue Versuch, eine andere Formulierungsweise zu finden und Abwandlungen eines Themas zuzulassen. Auch in der einzelnen Arbeit erscheinen die zwei übereinander gehängten Leisten nicht als seriell, da sie zumindest entweder in der Farbgebung oder in der Höhe, teilweise auch in der Länge divergieren. Es entsteht keine Aneinanderreihung, sondern ein In-Beziehung-setzen. Jeweils zwei Objekte bilden zusammen eine Einheit, die durch ihre Anbringung ebenjene offene Lichte aufspannen und so einen undefinierten Bildraum bzw. ein Raumbild eröffnen, einem rudimentären Rahmen gleich. Das steht in krassem Gegensatz zum Ansinnen der Serialität, die das Unsichtbarmachen der Zwischenräume anstrebt, wodurch sich eine Einheit bildet. So spielen die Wandobjekte Zogmayers mit der Erwartung eines Bildes im traditionellen Sinne und ent-täuschen diese sofort. Trotzdem bleibt die Assoziation latent aufrecht, sodass der Kunstcharakter diesen Arbeiten zugeschrieben wird.

Mária Orišková setzt in ihrem Text von 2000 die Wandobjekte Zogmayers den minimalistischen, weil ebenso literalistischen Objekten gleich, beschreibt aber gleichzeitig die Differenz zu jenen: „[...] it may be assumed, that his works are not intended only for looking at, but are rather elements which enable us to see us something else.“<sup>124</sup> Dieses etwas andere, das man noch sieht, erkennt Orišková in der gewählten Form. Durch den fragmentarischen Rahmen, der sich öffnet, stellen sich die Wandobjekte im Kontext unserer Sehgewohnheiten als Kunstwerke dar, als Teil des Systems Kunst. Durch die Form „negativer Bilder“ eröffnen diese als Instrumente ein „offenes Feld von Assoziationen“.<sup>125</sup> Damit spricht Orišková jene offene Operation des Sehens an, die wir schon bei Didi-Huberman angesprochen finden. Dass den Arbeiten dabei der Charakter von Kunst anhaftet, ist wohl auch im Sinne dieser, da Kunst als mit Bedeutung versehen verstanden wird. Orišková geht in ihrer Einschätzung jedoch zu weit, als sie seine Arbeiten als von „kunsthistorischen Konventionen, Mythen und Konstruktionen“ belastet sieht und ihnen darum einen dekonstruktivistischen Charakter zuschreibt.<sup>126</sup> Sie meint, Zogmayer wolle mit seinen Arbeiten die herkömmlichen Wahrnehmungsweisen von Kunst und deren Funktionen hinterfragen. Damit zwingt sie Zogmayers Schaffen aber wiederum den Anschein

---

<sup>122</sup> Bippus 2003, S. 9.

<sup>123</sup> Hier ist Mária Orišková eindeutig zu widersprechen, die für die Wandobjekte Serialität beansprucht, indem sie die einzelnen Werke als zusammengefasst erkennen will in Form von Diptychen oder Triptychen. Zogmayer 2000, S. 25.

<sup>124</sup> Zogmayer 2000, S. 24.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Ebd., S. 25.

einer institutionskritischen Richtung eines Buren oder Haake auf. Vielmehr nützt er die Erkennbarkeit von Kunst, um so eine Erfahrung, unter anderem auch eine des Raumes, wie sie Fuchs beschrieben hat, mithilfe der Charakteristika von Kunst zu ermöglichen. Das Rahmenthema dient ihm für das Hervorrufen von Erfahrungen im Betrachter, wie auch Fernando Castro Floréz in seinem Katalogbeitrag von 2008 treffend festhält: „Zogmayer is, without doubt, a master of the art of framing. But it is important to observe that his ‘frames’ neither limit nor exclude but provide spaces for events.“<sup>127</sup>

### **3.3 Rahmen (*Landmarks*)**

Das Rahmenthema, das mit den Wandobjekten seinen Ausgang nimmt, ist in der Folge noch öfter im Oeuvre Zogmayers anzutreffen. Neben anderen Wandarbeiten, die es aufgreifen, setzt er es auch in Glasbildern fort (Abb. 15-19), die wiederum eine andere Wirkung entfalten aufgrund der Qualität des Materials.

Umso interessanter erscheint es, dieses Thema in die Öffentlichkeit transponiert zu sehen. Zogmayer bekam den Auftrag, eine Arbeit zu schaffen, mit der die Stadt Krems als Kulturstadt beworben werden sollte. Die Ausgangslage war, das Projekt als Kunst im öffentlichen Raum zu präsentieren und so das Image der Region aufzuwerten. Die Finanzierung übernahmen das Land Niederösterreich und die Stadt Krems.

Aus der Planungsphase ging die Aufstellung von sechs überdimensionalen Aluminium-Gitterrahmen an verschiedenen, topographisch interessanten Orten der Region (Abb. 24).<sup>128</sup> Insgesamt gab es drei verschiedene Rahmengrößen, der kleinste im Ausmaß von 5 x 7 Meter, die größten mit 10 x 16 Meter, abhängig vom Aufstellungsort. Sie wurden an öffentlich eher stark frequentierten Orten platziert. Dies waren die Sparkassegasse, einmündend in die Obere Landstraße; am Hohen Markt beim Prangerbrunnen im ältesten Teil der Stadt; neben der Mohrenapotheke in der Fußgängerzone, am Schnittpunkt von Oberer und Unterer Landstraße; inmitten des Kreisverkehrs bei der Schiffstation in Stein; auf dem Schürerplatz in Stein neben der Pestsäule; und an der Straße Richtung St. Pölten, nach dem Kreisverkehr Furth/Palt nahe Göttweig.

Die Aufstellung war eine zeitlich befristete. Aufgerichtet wurden die Rahmen Mitte Mai innerhalb einer Nacht und Anfang November wieder abgebaut. Hierzu wurden für die Dauer der Aufstellung Gerüstelemente angemietet, welche danach wieder ihrer ursprünglichen Verwendung zugeführt wurden. Für alle Standorte mussten Genehmigungen eingeholt werden. Dieses Projekt war eine Arbeit, die formal der Konzeptkunst zuzuschreiben ist, zumal Zogmayers Planung ohne

---

<sup>127</sup> Zogmayer 2008, S. 24.

<sup>128</sup> Es ist zumeist nur von fünf aufgestellten Rahmen die Rede, es waren aber tatsächlich sechs, wie sich im Gespräch mit dem Künstler herausstellte.

aktive Mitarbeit seinerseits umgesetzt wurde. Sie war mit minimalem Materialaufwand verbunden, aber mit einem erheblichen Organisations- und Arbeitsaufwand. So mussten die Rahmen auf Sockel gestellt werden, um genügend Tragfähigkeit zu erhalten. Ebenso verlangte der rasche Auf- und Abbau innerhalb einer Nacht nach intensiver Vorbereitung.

Die überdimensionalen Metallrahmen erregten manchen Unmut der Bevölkerung, da man sie lediglich als Hindernis als störend empfand. Der Künstler wies im Gespräch darauf hin, dass gegen die *Landmarks* Meinung gemacht wurde seitens der örtlichen Zeitungen.<sup>129</sup> Die beiden außerhalb des Stadtzentrums liegenden Rahmen waren dabei weniger das Ziel von Anfeindungen. Dass es kaum Akzeptanz gab seitens der Bevölkerung, entspricht für Zogmayer dem, was er generell kritisch sieht. Es ist für ihn vor allem das Verharren in Wertungen, das keine andere Sichtweise erlaubt. Im Gespräch vom 30. März 2009 brachte Zogmayer ein markantes Beispiel: Als der Mobilfunkbetreiber One sein Produkt einführte, waren überall Plakate mit nur einem blauen Ring angeschlagen. Erst nach einiger Zeit kamen Beschriftungen hinzu, die jene vormals minimalistisch wirkenden Plakate als Werbung erkennbar machten. An dieser Form der Zweckgebundenheit schien sich niemand zu stoßen. Es war aber eine Beobachtung Zogmayers, dass Kunst fast einhellig Entrüstung hervorruft. Dies mag daran liegen, dass Kunst an sich zweckfrei ist und für viele keinen Sinn erfüllt, sobald sie nicht den Konventionen entspricht.

Als Vergleichsbeispiel mit ähnlicher Brisanz kann Richard Serras *Tilted Arc* gelten. Die 36 Meter weite, gebogene Metallwand wurde 1979 auf dem Federal Plaza in New York mit öffentlichen Mitteln als Art-in-Architecture errichtet, an einem Ort, an dem viele Behörden ihren Sitz haben und der von historischer Bedeutsamkeit ist für die Stadt. Durch die Wand wurde der direkte Weg zu den Gebäuden versperrt und es gab Widerstand seitens der Republikaner, die immer neue Wege fanden, sich gegen das Werk aufzulehnen. Dabei wurde es für den Plaza geschaffen und sollte gerade die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich ziehen. Krauss meinte 1991 zum *Tilted Arc*, dass er die Relation zwischen der Vorwärtsbewegung und dem zu ergehenden Raum nachvollzieht, entsprechend der dortigen räumlichen Gegebenheiten<sup>130</sup>. Sie schrieb zudem, dass die Spezifität des Ortes (site), also sein Bezug auf den Ort, „nicht das Thema der Arbeit sei, sondern dessen Medium“, zumindest von Anfang an.<sup>131</sup> Ab dem Beginn der Anfeindungen durch die Republikaner erfuhren der Platz und der *Tilted Arc* eine Umwertung und wurden aufs Neue historisch, wie Crow feststellt. 1989 wurde der *Tilted Arc* auf Drängen der Republikaner entfernt. Crow zieht den Schluss, dass das Werk anfangs sich der Aufgabe stellt, die Wahrnehmung an einem dermaßen großen Ort zu leiten, dass aber nach der Entfernung nur die Erinnerung an die

---

<sup>129</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 14. 4. 2009.

<sup>130</sup> Rosalind Krauss, in: Clara Weyergraf-Serra und Martha Buskirk (Hg.), *The Destruction of Tilted Arc*, Cambridge: MIT Press, S. 82, zit. nach: Crow 1996, S. 148.

<sup>131</sup> Rosalind Krauss, *Richard Serra Sculpture*, in: Richard Serra, New York: Museum of Modern Art 1987, S. 36, zit. nach: Crow 1996, S. 149.

Querelen bleibt, die solange die Diskussion um das Werk beherrschten.<sup>132</sup> Die Skulptur gewinnt aber gerade durch ihre Entfernung an Qualität, die sie sonst nicht hätte, eben weil sich dadurch der fruchtbare Widerspruch zum leeren Platz aufmacht.

Hier treffen zwei Kategorien zusammen, die für die Minimal Art von zentraler Bedeutung sind, das Arbeiten im öffentlichen Raum und somit einer besonderen Form der Ortsbezogenheit. Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach der Wirkmächtigkeit des Werkes im öffentlichen Raum. Hier gilt es wiederum am Begriff Crows von der „starken“ ortsbezogenen Kunst anzuknüpfen, die sich durch deren beschränkte zeitliche Dauer auszeichnet. Erst die Spannungen zwischen Werk und Ort geben ersterem seine Qualität, weil eine Gewöhnung erst nach einer gewissen Dauer eintritt und so die Spannungen verschwinden.

Sieht man nun zurück auf die *Landmarks*, so waren von vornherein eine zeitliche Befristung geplant. Die Intervention in der Innenstadt von Krems ließ Spannungen aufkommen, die so also gewollt waren, weil sie, wie beim *Tilted Arc*, einen stark frequentierten Bereich besetzt hielten. Dies vollzog sich in einer vollkommenen Ortsbezogenheit. Jeder Rahmen ging ein Verhältnis zu der Umgebung ein, akzentuierte diesen und formte so einen Ort, der neue Qualitäten aufwies. Dabei war das zentrale Moment in dem Projekt, dass die Rahmen keinen konkreten Fokus aufwiesen, um ein bestimmtes Detail hervorzuheben. Hierin unterscheiden sich die *Landmarks* von ihrem direkten Vorläufer der Gruppe Haus-Rucker-Co. Im Rahmen der documenta 6 im Jahre 1977 in Kassel errichteten sie einen Gitterrahmen mitsamt einem Steg auf dem Friedrichplatz. Im Unterschied jedoch zu den *Landmarks* eröffnete die Ausrichtung des Rahmens den Blick auf das Orangeriegebäude inmitten der Landschaft. Damit war eine konkrete Perspektive vorgegeben, der sich der Betrachter unterordnen musste. Zwar sollte ebenfalls eine erhöhte Sichtbarkeit der schon längst vorhandenen Landschaft erreicht werden, jedoch stand die Fokussierung eines Gebäudes im Mittelpunkt.

Zogmayer wollte, so erklärte er im Gespräch, dass die Bevölkerung genauer hinsieht, was in den und durch die Rahmen zu sehen ist.<sup>133</sup> Dabei konnte alles, was in den Blick fiel, erstmals oder wieder Bedeutung erlangen und nicht nur ein ganz bestimmtes Motiv. Durch die Offenheit der Aluminiumrahmen nach allen Richtungen konnten so Einblicke durch die Frontseiten ebenso wie durch die Schmalseiten gewonnen werden. So wurde dadurch nicht alles zu Kunst, aber das Aufmerksammachen der Menschen auf Details und auf die Umgebung war der eigentliche Impetus der Installationen. Die Rahmen fungierten als Blickkatalysatoren, wodurch im besten Falle auch nach deren Entfernung die Qualitäten der Orte für den Betrachter sichtbar blieben. Dies konnte natürlich nur im öffentlichen Raum geschehen, da hier die Pluralität des

---

<sup>132</sup> Crow 1996, S. 146, 150.

<sup>133</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 14. 4. 2009.



Wahrnehmbaren gegeben war. Wie beim *Tilted Arc* trifft bei den *Landmarks* die Einschätzung von Krauss zu, dass die Spezifität des Ortes als Medium zu werten ist. Der Diktion von Fuchs folgend kanalisiert der monumentale Rahmen den Blick ebenso, wenn nicht sogar intensiver als die Wandobjekte des Innenraums aufgrund der Aufstellung im öffentlichen Raum. Hieran wird vielleicht der Hinweis von Floréz, der Rahmen stelle Räume für Ereignisse bereit, noch transparenter. Die *Landmarks* sollten schon wegen der Forderung nach Werbetauglichkeit die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Dies wardurch die außerordentliche Größe und Präsenz der Rahmen gegeben.

Eine besondere Wendung erhielt das Projekt dadurch, dass für das Folgejahr 2004 eine zweite Stufe geplant war, in der die Rahmenidee ins Dreidimensionale ausgeweitet werden sollte. Dazu sollte auf dem Pfarrplatz und in der Kirchengasse, bis zwei Meter in die Obere Landstraße hineinragend, ein bis zu zehn Meter hohes Gerüst aus demselben Bühnen- und Gerüstbaumaterial aufgebaut werden, das von Passanten betretbar gewesen wäre. Diese hätten dann die Möglichkeit gehabt, die Stadt aus neuer Perspektive auf unterschiedlichen Niveaus bis zur Höhe der Dachgesimse zu erleben. Benannte Zogmayer die erste Stufe als „Schauen“, so wäre die zweite Stufe „der Rahmen als Skulptur architektonischer Ausmaße“ gewesen. Trotz vorhandener Finanzierung scheiterte das Zustandekommen.

Wie nun anhand der besprochenen Beispiele aus Zogmayers Oeuvre gezeigt werden konnte, weicht die Arbeitsweise des Künstlers in der Lenkung der Wahrnehmung ab von jener der Minimalisten. Im Mittelpunkt der Arbeiten seit den Monumentalskulpturen ab 1987 steht das Empfinden des Betrachters. Dieses findet immer an einem spezifischen Ort statt. Gerade das Thema des Rahmens bietet Gelegenheit, zwischen dem Raum und dem Betrachter zu vermitteln und so einen Ort zu generieren. Hinter den Arbeiten steht aber mehr als nur der Wille zur Wahrnehmung. Im nächsten Kapitel folgt eine Auseinandersetzung mit der Denkweise und den Begrifflichkeiten von Leo Zogmayer, um so ein neues Modell der Ortsbezogenheit erschließen zu können.

#### 4. schön. Der Kunstbegriff Leo Zogmayers

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur[sprünglichen] Sinn wieder.  
Romantisieren ist nichts als eine qualit[ative] Potenzierung. [...]  
Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn,  
dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe,  
so romantisiere ich es.  
Aus: Novalis, Fragment 105.

So mancher Künstler stellt sein Wirken in den Vordergrund, wenn er über seine Werke sprechen soll. Karl Baier, Professor für Religionswissenschaft an der Universität Wien, der sich thematisch schon seit längerem mit Zogmayers Arbeiten auseinandersetzt, meint über diesen, er sei einer der wenigen Künstler, die dermaßen belesen sind und ihr Nachdenken in der Kunst und durch die Kunst verwirklichen.<sup>134</sup> Auch ich habe ihn als einen überaus reflektierten Menschen kennen gelernt. Wenn also im Folgenden ein Abriss über seinen Kunstbegriff und dessen Verortung gegeben werden soll, so kann dies nur in einer die Hauptstränge verfolgenden Weise geschehen, da eine Vollständigkeit unmöglich wäre.

Nach den bisherigen Betrachtungen zeigt sich, dass sich bei der Beschäftigung mit Zogmayers Werken ein thematischer Dunstkreis bildet, in dem manche Begriffe in der Schwebe stehen. Es ist dies etwa das Schauen, womit das Schöne einhergeht, worin sich das Wahrnehmbare erschließt. Es gilt nun, die Eigenart dieses Empfindens zu spezifizieren. Dies soll anhand kunsttheoretischer Überlegungen geschehen, wie jenen zum offenen Kunstwerk, erstmals beschrieben von Umberto Eco, aber auch mit phänomenologischen Begrifflichkeiten des schon genannten Maurice Merleau-Ponty. Zugleich müssen wir aber auch jenen Autoren Aufmerksamkeit schenken, die für Zogmayers Denken von zentraler Bedeutung sind: dies sind einerseits Ludwig Wittgenstein mit seinen sprachphilosophischen Erwägungen, andererseits jene des Sinologen François Jullien. Dieser darum, weil sich die Auseinandersetzung mit dem fernöstlichen Denken in den Arbeiten des Künstlers widerspiegelt. Dass Wittgenstein selbst diesem Denken nahe stand, mag vielleicht nur ein Zufall sein. Die Brücke lässt sich wohl über den Sachverhalt schlagen, dass die chinesische Sprache ein völlig anderes System hat als die indogermanischen Sprachen, wie noch zu zeigen sein wird. Auch muss auf die Künstlerpersönlichkeit des John Cage eingegangen werden, dessen Kunst der Offenheit und seine Nähe zum Zen großen Einfluss auf Zogmayer ausgeübt hat.

---

<sup>134</sup> Gespräch mit Karl Baier vom 22. Juni 2010.

#### 4.1 Eine neue Institutionskritik

schön kommt von schauen / und bedeutet sichtbar /  
schauen ohne zu werten: alles sichtbare ist schön

Dieser Wandtext leitete die Ausstellung *Leo Zogmayer – schön*, die 2006 in der Kunsthalle Krems stattfand, ein und beinhaltet die beiden zentralen Begriffe im Denken des Künstlers. Hier wird eine Relation zwischen „schauen“ und „schön“ eröffnet, welche die beiden untrennbar verbindet. Dieses Bestreben ist äquivalent dem reinen Schauen, das für Zogmayer seit etwa 2002 von zentraler Bedeutung war.<sup>135</sup>

Zogmayer trifft die für ihn grundlegende Trennung zwischen einem wertenden Sehen und einem reinen Schauen. Sobald wir werten, so der Künstler, verbleiben wir „in Vergangenheitsbildern, in Zukunftsplänen und -phantasien und schauen nur so nebenbei, sind nur so nebenbei anwesend“, sodass „wir im Akt des Sehens mehr [denken] als wir schauen.“<sup>136</sup> Damit spricht er aus, dass wir immer voreingenommen sind in unserer Wahrnehmung, wir sind insofern nicht frei, als wir unsere Sinne nicht offen halten und die reinen Reize auf uns wirken lassen. An anderer Stelle nennt Zogmayer dieses belastete Sehen

Eine Art antrainierter Blindheit, die auch im Zusammenhang damit steht, dass der Mensch der abendländischen, also mit kleinen Einschränkungen der heutigen Globalkultur, Schauen und Staunen zugunsten eines possessiven Zugriffs auf die Welt verlernt hat. Der westliche Mensch schaut nicht – er will wissen.<sup>137</sup>

Damit drückt er die ihm erwachsene Kulturverdrossenheit aus, die sich gegen Tendenzen richtet, die alle Menschen betreffen. Wertendes Sehen bedeutet also nicht, abzuschätzen, sondern von vornherein zu beurteilen und zu verurteilen. Darum ist es der Anspruch des Künstlers, diesem mithilfe seiner Kunst etwas entgegenzusetzen. Das von Zogmayer propagierte Schauen ist vergleichbar dem neugierigen und intentionslosen Blick eines Kindes: Ein Kind will die Welt entdecken und entwickelt über die Wahrnehmung ein Gefühl für sie. Als Erwachsener erfährt man dann nicht mehr diese Unmittelbarkeit, sondern lässt sich von Pflichten und Terminen bestimmen. Zogmayer diagnostiziert: „Das eigentliche Leben [...] wird zwischen den Zeitblöcken, zwischen erinnerten Vergangenheiten und imaginierten Zukünften, aufgerieben. Der Mensch lebt dann nicht mehr bewusst, nicht mehr wirklich.“<sup>138</sup> Für ihn bedeutet das von ihm eröffnete Schauen aber nicht den völligen Ausstieg aus jedem Lebensvollzug, der gewisse Wertungen erfordert, zumal es sich grundsätzlich gegen die eingeübten Praktiken des Alltags

---

<sup>135</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 24. 6. 2010.

<sup>136</sup> Belgin/Zogmayer 2006, siehe Anhang a, S. 75.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 78.

richtet. Er bemerkt, man solle zuerst schauen: „Und erst dann, wenn die Situation es erfordert, unterscheiden, sortieren, handeln.“<sup>139</sup>

Zogmayer geht indes weiter, indem er aktiv den Menschen wieder Bewusstheit vermitteln will. Damit ist der Wunsch nach einer neuen Subjektivität ausgesprochen. Im Gespräch mit Carl Aigner sagt er: „Wenn das Sichtbare nicht mehr so strikt getrennt ist von dem, der da schaut. Was bin ich dann? Mitspieler im Schau-Spiel? Bin ich das Spiel?“<sup>140</sup> Das Subjekt wird in den Akt des Bewusstwerdens mit hineingenommen, durch das Schauen entsteht erst Sichtbarkeit. Dieses Subjekt ist gleichzeitig Mitspieler und Instanz des Spiels. Dieser Subjektbegriff wird schon von den Minimalisten durch deren Merleau-Ponty-Rezeption verwendet, Zogmayer ist hier aber näher an dessen Vorstellung von Weltwahrnehmung als diese, wie noch zu zeigen sein wird.<sup>141</sup> Die interaktive Wahrnehmung Merleau-Pontys, die einen dauernden Dialog von Welt und Subjekt darstellt, lässt sich sehr gut mit dem Schauen Zogmayers in Einklang bringen, zumal beide Ansätze jegliche Welterfahrung als etwas Wertvolles erkennen. Der Betrachterbezug bei Zogmayer ist dabei immer auf einen Austausch von Objekt und Subjekt ausgerichtet, wodurch vom Betrachter jeweils bestimmte Qualitäten erkannt werden: „Das Schöne bietet sich in allem an, in jedem Ding, jeder Bewegung. Die Kunst hilft nach und steigert die Sichtbarkeit.“<sup>142</sup> Schön ist für ihn die zentrale Qualität der Wahrnehmung, derer der Mensch fähig ist, und dies zugleich mit stumpfem wie auch verfeinertem Sinn.<sup>143</sup> Zogmayer spricht gleich im Satz darauf die Rolle an, die der Kunst zukommt. Das Steigern der Sichtbarkeit führt dazu, den „Mehrwert des Sichtbaren“<sup>144</sup>, wie er das Schöne umschreibt, eindeutiger zu machen. Er geht also davon aus, dass das Schöne a priori vorhanden sei<sup>145</sup> und die Menschen es nur sehen müssen. Nur durch das reine Schauen könne das Schöne gespürt werden; spüren deswegen, weil: „Unser Sensorium vermag das Schöne nicht zu fassen.“<sup>146</sup>

Die Kunst hat sich für Zogmayer in den Dienst einer Sache zu stellen. Die westliche Wahrnehmung ist, folgt man der Argumentation Zogmayers, eingelassen in deren kulturellen Grenzen. Somit verfolgen seine reduktionistischen Werke weder Fragestellungen der klassischen Institutionskritik noch der diskursiven Ortsbezogenheit, wie sie hauptsächlich in der Minimal Art thematisiert wurden. In seinem Gespräch mit Karl Baier führt Zogmayer seine Einstellung zur Kunst aus. Er strebe nicht nach einer Institutionskritik, da sie einerseits zu konkret agiere und andererseits nicht ihre Möglichkeiten ausreize:

---

<sup>139</sup> Belgin/Zogmayer 2006, siehe Anhang a, S. 76.

<sup>140</sup> Aigner/Zogmayer 2006, siehe Anhang b, S. 77.

<sup>141</sup> Siehe 5. Kapitel.

<sup>142</sup> Belgin/Zogmayer 2006, siehe Anhang a, S. 75.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 76: Schön sei nichts, „das Philosophen vorbehalten ist“.

<sup>144</sup> Ebd., S. 75; siehe auch: Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 79.

<sup>145</sup> Ebd., S. 76, „Das Schöne ist immer da“.

<sup>146</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 79.

Ein beträchtlicher Teil der zeitgenössischen Kunst versucht ja bekanntlich, sich über politische Themen zu legitimieren. Soziale und politische Freiheiten sind aber Kompromissformeln, strategische Figuren, die innerhalb ihrer Felder wichtig, vermutlich sogar unverzichtbar sind. [...] Explizit politische, engagierte Kunst dient immer nur bestimmten Aspekten der polis, folgt Ideologien, Konventionen, bedient Programme. Das macht sie oft blind für ihr eigentliches Potential.<sup>147</sup>

Die Kunst könne sich nicht von solchen programmatischen Forderungen lösen, indem sie institutionskritisch verfare. Ebenso negiere die diskursive Richtung die Offenheit, die ihr die Autonomie der Kunst anbiete.<sup>148</sup> Damit übernehme sie den Wortschatz des jeweiligen Diskurses, ohne Zeitlosigkeit anzustreben, was für Zogmayer die zentrale Kategorie für gelungene Kunst ist. Kunst als integraler Bestandteil der Kultur befördert aber diese Tendenz, indem sie an ihr Kritik übt mit deren eigenen Begriffen. Institutionskritik in der herkömmlichen Bedeutung einer Kritik kultureller Dispositionen verbleibt in ihren Ausformungen im Rahmen ebendieser. Derart sind auch die Entwicklungen der ortsgebundenen Institutionskritik zu verstehen, welche im dritten Kapitel zur Sprache kamen. Zogmayer geht wesentlich fundamentaler vor als diese Kunstrichtung. Waren sie bestrebt, Tendenzen innerhalb der Kultur sichtbar zu machen, so will Zogmayer zu einer Änderung des kulturell bedingten Blickes anleiten, nicht nur auf der perzeptiven, sondern auch auf der rationalen Ebene. Beispiel hierfür ist das Glasbild *FEIND BILD* (Abb. 18), das sich mit dieser Thematik auseinandersetzt. Darin drückt Zogmayers Kritik an Vorurteilen und am Festhalten an althergebrachten Vorstellungen aus, jenen Bildern im Verstand, die die Wirklichkeit verdecken. Karl Baier schreibt hierzu:

die arbeit „feind bild“ weist als selbstreflexives kunstwerk (mit einem lächelnden auge) auf zogmayers künstlerische gegnerschaft zum bild hin. es bleibt aber nicht bei diesem kunstinternen bezug. „feind bild“ erinnert an die gesellschaftliche wirklichkeit, in der feindbilder eine traurige rolle spielen. das bild zeigt der betrachterin, die sich in seinem glas spiegelt, wie schnell auch ihr bild zum feindbild werden kann.<sup>149</sup>

Die Minimal Art war in ihren Ausformungen der frühen Jahre in den schon genannten Charakteristika der institutionalisierten und kanonisierten Kunst entgegengesetzt. Dies nahm Zogmayer für sich an, als er begann, sich ihrer Formensprache zu bedienen. Ebenjene Nähe zur Minimal Art zeigt sich in theoretischer Hinsicht, wenn Zogmayer sagt: „Künstler produzieren sehr spezifische Gegenstände, Sehhilfen, die meist auf Objekte zum Anschauen reduziert und somit missverstanden und missbraucht werden.“<sup>150</sup> Letzteres will er verhindern durch die Hinführung zu ebenjenem „Mehrwert des Sichtbaren“, der das Schöne bezeichnet. Er möchte das „Urbildliche“ aufzeigen, „eben das Schöne – das in jedem Ding, in jedem Moment wirkt. Es

---

<sup>147</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 79.

<sup>148</sup> Vgl. Liessmann 1998, S. 15: Seit die Kunst im 18. Jahrhundert zu ihrer Autonomie fand, „sah und sieht sich die Kunst gezwungen, zur Deckung dieses Defizits Anleihen bei der Politik, der Humanität und nicht zuletzt bei der Moral zu nehmen, sich als Instrument im Kampf um Gerechtigkeit oder als mahnendes Gewissen zu stilisieren“, weil Kunst in einen Diskurs eintrat.

<sup>149</sup> Karl Baier, in: Zogmayer 2006 (2), S. 25.

<sup>150</sup> Belgin/Zogmayer 2006, siehe Anhang a, S. 75.

geht um das Schauen selbst.“<sup>151</sup> Dazu verhelfen die „Sehhilfen“ Zogmayers, mit denen er das reine Schauen propagiert. Diese Forderung bzw. die Befreiung des Blickes lässt sich oberflächlich als Institutionskritik lesen, welche die „Institution“ des Sehens infrage stellt. Er bestimmt Zielrichtung nicht als „das Einrahmen der Welt, sondern um das Ausrahmen und Freilassen“<sup>152</sup>; und andernorts sagt er, es gehe ihm um das Befreien

[v]on allen Rahmungen, Modellen, Erklärungen. Von den Definitionen, den Rahmen, die uns begrenzen. Wir brauchen einen ganz neuen Kulturbegriff. Er sollte der Kunst unterstellt sein. Paradiese ohne Einzäunung. Offene Gärten für Kunst, die das reale Leben ent-fernt, also Ferne abbaut, uns der Wirklichkeit näher bringt.<sup>153</sup>

Der reale Lebensbezug und die sich uns anbietende Offenheit der Wirklichkeit sind die Ansprüche, die Zogmayer an sich und sein Werk stellt. Er übernimmt also die Ästhetik der Klassischen Moderne und der frühen Minimal Art und setzt sie in einen neuen Kontext. Er schafft formal äußerst zurückgenommene Werke, die in Hinsicht auf das reine Schauen strukturiert sind. Gleichzeitig lehnt er die Arbeitsweise der institutionskritischen Richtung ab:

Explizit politische, engagierte Kunst dient immer nur bestimmten Aspekten der polis, folgt Ideologien, Konventionen, bedient Programme. Das macht sie oft blind für ihr eigentliches Potential. Kunst sollte es um nichts anderes gehen, als dass gesehen wird, was ist. Kunst ist Apokalypse: Enthüllung. Darin liegt mehr – auch mehr politische – Sprengkraft als in jeder geschichtlichen Revolution.<sup>154</sup>

Mit Potenzial meint Zogmayer die dem Werk eigene Kraft, seine Existenz zu bekunden. Zogmayers Streben nach der Urbildlichkeit geht einher mit der Vorstellung, dass seine Kunst durch eine reduzierte, ursprüngliche Form ein Potenzial hat, das sich zur rechten Zeit eröffnet. Auch bringt die frühe Minimal Art eine Qualität mit, welche die spätere Institutionskritik nicht mehr aufbringen kann. Sie wehrt sich vor allem in der frühen Minimal Art gegen Vereinnahmung. Zogmayer drückt dies folgendermaßen aus: „Kunst hat all dem zu widersagen, was von ihr erwartet wird“, sie habe die „übermächtige Konvention“ zu bekämpfen.<sup>155</sup>

So gesehen löst der Künstler mit dieser Artikulationsweise den Anspruch auf Autonomie der Kunst ein, weil er sich einbettet in die traditionelle Formensprache der Moderne und es gleichzeitig schafft, dem Betrachter entgegenzukommen und auf seine Weise institutionskritisch zu agieren. Er bricht mit seinen Arbeiten durch das Schauen die festgefahrenen kulturellen Bestimmungen. Insofern agiert Zogmayers Kunst radikal, nimmt sie aber gleichzeitig zurück durch die Ästhetik der Minimal Art. Dies bezeichnet er selbst als „Reduktion auf das Elementare“<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> Belgin/Zogmayer 2006, siehe Anhang a, S. 75.

<sup>152</sup> Aigner/Zogmayer 2006, siehe Anhang b, S. 77.

<sup>153</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 78.

<sup>154</sup> Ebd., S. 79.

<sup>155</sup> Ebd., S. 80.

<sup>156</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 11. 3. 2009.

Folgt man Peter Schjeldahl, so beschäftigte sich der Minimalismus, so wie die meisten einflussreichen Kunstrichtungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, praktisch nicht mit dem Schönen.<sup>157</sup> Er bezog sich vornehmlich auf eine neue Form der Wahrnehmung. Denselben Anspruch stellt auch Zogmayer, der aber mit seiner minimalistischen Ästhetik das Schöne aufsuchen (lassen) möchte. Nimmt man noch einmal die *Landmarks* oder die Wandobjekte her, so lösen diese jenes Versprechen der Sehhilfe ein. Sie sind an sich nicht selbst das Thema des Werkes, sondern das Medium. Ihre Rahmenform bietet lediglich den Hinweis auf das Thema, sie eröffnen das Schauen. Sie besitzen das Potenzial, um im Schauen zu erkennen: alles Sichtbare ist schön.

#### **4.2 Zur Herkunft des modernen Begriffes des Schönen und zu seiner Verbindung mit dem Schauen**

So geschlossen sich auch diese Kunstvorstellung präsentiert und der Idealismus des Künstlers hierin anzuerkennen ist, so stellt sich auch die Frage der Herkunft der von Zogmayer aufgenommenen Begrifflichkeiten und nach dem Ursprung seines Denkens. Gerade in der abendländisch geprägten Kultur hat der Begriff des Schönen eine lange Vorgeschichte und ebenso die Geschichte der damit verbundenen Weltwahrnehmung.

Blickt man philosophiegeschichtlich zurück, so entwickelte Kant einen Begriff des Schönen, der dem des Schauens in Ansätzen nahe kommt. Er kann als „Vater der modernen Ästhetik“ bezeichnet werden, weil er die ästhetische Erfahrung untersucht, wobei er von einem Subjekt ausgeht und nicht vom Kunstwerk.<sup>158</sup> Er postuliert das Geschmacksurteil als integralen Bestandteil des Empfindens durch die „Verbindlichkeit und Gültigkeit“<sup>159</sup> des Subjekts. Bei Kant nimmt also das subjektive Schauen seinen Ausgang, wird aber gleichzeitig als beurteilender Akt erkannt. Der Urteilskraft ordnet Kant auch das interesselose Wohlgefallen unter, das die entsprechende Reaktion auf das Schöne darstellt.<sup>160</sup> Bei diesem Begriff findet sich noch eine weitere Übereinstimmung mit Zogmayers Schauen: „Jeder Gegenstandsbereich kann solcherart prinzipiell ‚schön‘ sein, die Natur so gut wie der Mensch und seine Werke.“<sup>161</sup> Wo Kant jedoch eine Allgemeingültigkeit des Urteils über das Schöne anstrebt<sup>162</sup>, ist für Zogmayer das Schöne an sich schon gültig und benötigt darum nicht den Gemeinsinn, der allgemeine Urteile fällen kann. Übereinkunft ist bei Zogmayer nicht notwendig.

---

<sup>157</sup> Schjeldahl 1997, S. 269f.

<sup>158</sup> Vgl. Liessmann 1998, S. 21.

<sup>159</sup> Ebd., S. 23.

<sup>160</sup> Ebd., S. 24.

<sup>161</sup> Ebd.

<sup>162</sup> Ebd., S. 25.

Zweihundert Jahre nach Kant beschäftigt sich Hans Robert Jauß in seinem Vortrag *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* von 1972 mit ebenjener Problematik, dass der Kunstgenuss seitens der Rezeptionsästhetik theoretisch angesprochen werden muss. Dies hängt damit zusammen, dass die Kunst noch immer der Rechtfertigung bedarf. Ästhetische Erfahrung, so Jauß, entstehe in einem Werkprozess zwischen einem „produzierenden Bewusstsein“, dessen Anspruch das „Hervorbringen von Welt als seinem eigenen Werk“ ist, und einem „rezipierenden Bewusstsein“, das die Gelegenheit bekomme, „die Welt anders wahrzunehmen“.<sup>163</sup> Dabei erschließe sich die Dimension intersubjektiver Urteilsfindung ähnlich der kantischen Theorie. Jauß bezieht sich einerseits auf Konrad Fiedler, der in seinen Schriften zur Kunst 1876 und 1887 „Kunst als reine Sichtbarkeit“ erkennt. Der Künstler agiere durch sein „befreites Sehen, das beim Künstler immer schon Anfang des Darstellens, nämlich eine ‚Sichtbares gestaltende Tätigkeit‘ ist.“<sup>164</sup> Fiedler geht also noch von einem traditionellen Kunstbegriff des bildlichen Darstellens aus und sieht den Künstler als denjenigen an, der dieses Sehens fähig ist.

Viel weiter fasst es Paul Valéry, auf den sich Jauß ebenfalls bezieht, in seinem Leonardo-Essay, indem er allgemein die Wahrnehmung anspricht:

Die meisten Leute nehmen die Welt viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr. [...] Sie nehmen eher wie nach einem Wörterbuch wahr, sie bringen die einzelnen Gegenstände so ungeschickt zusammen, sind sich so im unklaren über die Freuden und Leiden des Anschauens, daß sie die „lohnenden Aussichtspunkte“ erfunden haben. Von allem übrigen wissen sie nichts. Dabei huldigen sie aber einer Anschauung, die bloßen Worten strotzt.<sup>165</sup>

Mit diesen Worten nimmt Valéry, unter Rückbezug auf Leonardo da Vincis „Traktat über die Malerei“, einen Kerngedanken Zogmayers voraus.

Es gibt eine weitere Denkrichtung im 20. Jahrhundert, die noch viel stärker dem Ansinnen Zogmayers nahe kommt. Die zentrale Grundannahme der Phänomenologie ist, dass jede Erfahrung immer nur aus einer bestimmten Perspektive entstehen kann durch die Subjektivität eines Menschen. Husserl, der Begründer dieser philosophischen Richtung, warnte davor, sich dermaßen von den Wissenschaften „blenden zu lassen, als wären sie absolute Norm“<sup>166</sup>. Diese Kritik geht bei ihm einher mit der Einsicht, dass unsere Lebenswelt, also jene Welt, die uns selbstverständlich erscheint, die Grundlage ist für die Wissenschaften. Jedoch seien gerade die Wissenschaften und deren Erkenntnisse viel eher als gültige Wirklichkeit angenommen worden.<sup>167</sup> Merleau-Ponty sieht dies noch kritischer, als er meint, dass die Wissenschaften Mensch und Welt rein als Gegenstände betrachten. Darum fordert er, „auf diejenige Welterfahrung zurückzugehen, die jeder sprachlichen Artikulation und wissenschaftlichen Begriffsfixierung vorausliege und ihre

---

<sup>163</sup> Hans Robert Jauß, in: Stöhr 1996, S. 21.

<sup>164</sup> Stöhr 1996, S. 28.

<sup>165</sup> Valéry 1960, S. 29f.

<sup>166</sup> Zahavi 2007, S. 26.

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 30ff.



Voraussetzung bildet.“<sup>168</sup> Diese Kritik entspricht jener Zogmayers, wenn er vom possessiven Zugriff auf die Welt seitens des wissenwollenden Menschen spricht. Wo die Phänomenologie einen ursprünglichen, weil auf die Wahrnehmung zurückgreifenden Zugang zur Welt versucht, so wagt sich der Künstler mithilfe seiner Kunst an die Welt heran, um den Mehrwert des Sichtbaren zu enthüllen. Die Parallelen seines Denkens gehen im westlichen Denken bis zu 500 Jahre zurück.<sup>169</sup>

Es erweist sich also, dass Zogmayer keine neue Idee hat, die er in seine Kunst packt. Karl Baier selbst sagte, dass er nicht finde, dass Zogmayer „originell“ verfare, zumal er sich in seinen Arbeiten klassisch moderner Formen bediene und auch seine Reflexionen nichts völlig Neues darstellen.<sup>170</sup> Zogmayer befindet sich aber in bester Gesellschaft, da auch Ludwig Wittgenstein, auf den sich der Künstler in den Interviews mehrmals bezieht, am Beginn des Vorworts seines Traktats schreibt: „Dieses Buch wird vielleicht nur der verstehen, der die Gedanken, die darin ausgedrückt sind – oder doch ähnliche Gedanken – schon selbst einmal gedacht hat.“<sup>171</sup> Und so nimmt es nicht Wunder, dass Zogmayer wohl ein Künstler ist, der sich gern in den Worten anderer wiederfindet. Mehrmals kommt er in den Gesprächen auf jene Textstelle in Wittgensteins Tagebuch zu sprechen, welche für ihn sinnbildlich seine Überzeugung zu seinem Begriff des Schauens vor Augen führt: „Beethoven ist ganz und gar Realist; ich meine, seine Musik ist ganz wahr, ich will sagen: er sieht das Leben ganz wie es ist ... er wiegt in keinen schönen Traum ein, sondern erlöst die Welt dadurch, dass er sie ... sieht, wie sie ist.“<sup>172</sup> In einem Vortragsskript zum Thema „Wittgenstein und die Kunst“ bezieht er sein Konzept des Schauens auf diese Textstelle:

Die Grundlage der Kunst liegt im **Schauen**, das ein staunendes, loses Schauen ist. Es bildet den Ursprung und das Urmotiv jeglichen Kunstwollens. Um Schauen und Hören zu können, bedarf es des **schweigenden Subjekts**, das die Welt – wie sie ist (W[itgenstein]) – nicht übertönt. (Das Schweigen betrifft natürlich auch, ja vor allem die innersubjektive Rede.) Kunst kann dieses Schweigen nicht erzeugen aber fördern. Kunst dient dem Schauen als Katalysator. Kunst enthüllt die Welt [...]<sup>173</sup>

In diesem dichten Text bindet er das Schauen zurück an den Anfang der Kunst und spricht für sich aus, was Kunst ausmacht. Dies bekommt allerdings ein besonderes Gewicht, als er an dem Urgrund alles Schöpferischen rührt, der zugleich mystisch und mythisch anmutet. So lässt sich der schöpferische Mensch rückbinden auf den Urmythos der Erschaffung der Welt. Nachdem Gott, so der biblische Schöpfungsbericht in Genesis 1, die Erde und alles Leben auf ihr

---

<sup>168</sup> Ebd., S. 38.

<sup>169</sup> Namentlich sei hier Leonardo da Vinci angeführt, über den Paul Valéry seinen Essayband verfasste. Ein ausführlicherer Ausschnitt zu dem schon zitierten Text findet sich im Anhang e.

<sup>170</sup> Gespräch mit Karl Baier vom 22. 6. 2010.

<sup>171</sup> Wittgenstein 1984, S. 9.

<sup>172</sup> Wittgenstein 1997, S. 42.

<sup>173</sup> Aus: Zogmayer Skript. Hervorhebungen von Leo Zogmayer.

geschaffen hatte, hielt er inne: „Gott sah alles an, was er gemacht hatte: Es war sehr gut.“<sup>174</sup> In diesem „gut“ liegt das „Schön“ des Schauens, der erste Moment, in dem sich einem schweigenden Subjekt die Welt enthüllt. Somit wird der künstlerische Schöpfungsakt, der sich bei Zogmayer auf die Welt bezieht, zu einem, der jenen Urmoment nachvollziehbar machen möchte, indem er „die Sichtbarkeit steigert“<sup>175</sup>. Er selbst bringt dabei den Begriff „schön“ mit dem Namen Gottes in Zusammenhang, „JAHWE, ich bin da. Alles spricht. Das wäre das sichtbare Unsichtbare.“<sup>176</sup> Demgemäß ist alles schön, weil Gott in allem innewohnt.

Zogmayer strebt in höchstem Maße nach Verbindung von Kunst und Leben, einer Verbindung, welche die „Wirklichkeit nicht erst erträglich macht, sondern eigentümlich erschafft“<sup>177</sup>, wie es Wolfgang Klaghofer in seinem Buch „Mensch und Gott im Schatten“ formuliert. Er weist hier auf Franz Werfels Diktum „Ohne Innerlichkeit keine äußere Welt, ohne Phantasie keine Realität“<sup>178</sup> hin. So sehr wir also die Welt in uns und durch uns in unserer Körperlichkeit erfahren, in unserer Hinwendung zur Welt, so sehr geht vom Menschen auch etwas Gestaltendes aus, das den Mehrwert der Welt hervortreten lässt und somit vor Augen führt.

#### 4.3 Why China?

Leo Zogmayers Gespräche (siehe Anhänge a und c) weisen immer wieder Anklänge an das Denken Chinas und Japans auf, in welchem er Qualitäten der Wahrnehmung und mehr noch der Lebensführung verortet, die der westlichen Kultur Europas und der USA fehlen. Hier kommt François Jullien ins Spiel, bei dem Zogmayer Anleihen nimmt und dessen Auseinandersetzung mit chinesischen Denkern das Komplementäre zu unserer Denkweise aufzeigt. Dieser erklärt das Besondere dessen, was dem östlichen Denken gemein ist, in dessen allusiven Charakter. Demnach wird die Welt nicht diskursiv erschlossen oder nach dem Warum gefragt. Nicht der Versuch, alles zu erklären steht im Mittelpunkt, sondern das An- und Hindeuten auf sie. Die Feststellung, dass sie ist, lässt dem Einzelnen Raum für seine Welterfahrung.<sup>179</sup> So wird der Sinn nicht durch abgeschlossene Erklärungen erarbeitet, im Gegenteil, „[i]n den Augen der Chinesen wird der Wert des Sinnes dagegen durch die Tatsache gesteigert, dass der Sinn etwas hat, was „über ihn hinaus“ geht, das verborgen, in Reserve bleibt, und sich unaufhörlich verbreitet und die

---

<sup>174</sup> Gen 1, 31. In Gen 2,2-3 vollendet und segnet Gott am siebten Tag seine Schöpfung und erklärt den Tag für heilig; man kann dies auffassen als eine Anweisung, innezuhalten und an diesem Tag zu schauen.

<sup>175</sup> Siehe Anm. 139.

<sup>176</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 80.

<sup>177</sup> Klaghofer 2000, S. 38.

<sup>178</sup> Ebd. Aus: Franz Werfel, „Leben heißt, sich mitteilen“. Betrachtungen, Reden, Aphorismen, Frankfurt am Main: Fischer 1975, S. 88.

<sup>179</sup> Jullien vertritt hier eine Position unter vielen im Zen und Taoismus Ostasiens. Karl Baier weist darauf hin, dass eine dichotome Trennung zwischen der diskursorientierten westlichen und der östlichen Denkungsart aus religionswissenschaftlicher Sicht Unsinn ist, weil sie romantische Klischees bedient. Gespräch mit Karl Baier am 19. Oktober 2010.

Aussage „am Leben“ erhält, weil sie offen für das Werden bleibt.“<sup>180</sup> Was Leo Zogmayer anstrebt, wenn er sich dieser Denkweise annimmt, ist das Ausbrechen aus den Gewohnheiten westlicher Denkweise. Es mag darum nicht wundern, dass zwei Ausstellungen, 2008 in der *pieceunic art contemporain* in Genf und 2009 in der Nexus Kunsthalle in Saalfelden, mit „WHY CHINA?“ betitelt wurden. Dies mag ein Textzitat Julliens sein, der in einem autobiographischen Text sich auf seinen akademischen Werdegang bezieht: „Aber warum China?“<sup>181</sup>, und er antwortet, dass für ihn der „Umweg über China“ einen „Ortswechsel des Denkens“, so auch der Titel der Textsammlung, bedeutet, um so ein alternatives Denken kennen zu lernen, das sich größtmöglich vom griechischen unterscheidet. Diesen Umweg nimmt nun Zogmayer für sich in Anspruch, um so das Ausräumen der Welt zu bewerkstelligen und das Schauen zu ermöglichen. Neben Beethoven stellt für Zogmayer noch ein anderer Musiker eine Referenz dar, der bekennende Buddhist John Cage. Er galt ab den Fünfzigern des vorigen Jahrhunderts als Avantgardist und Freigeist seiner eigenwilligen Musikstücke wegen. Als sein berühmtestes Stück in drei Sätzen gilt *4' 33''*<sup>182</sup>, dessen Uraufführung 1952 in der Maverick Concert Hall in New York stattfand. Die Akte wurden vom Pianisten durch Öffnen und Schließen des Klavierdeckels angezeigt, er schlug jedoch kein Ton an. Interessant war der Gedanke Cages, dass Vortragslänge und Wahl der eingesetzten Instrumente frei seien. Maßgeblich für die Dauer des Stückes waren für ihn nicht die Anti-Performance par excellence, sondern die Qualität der Geräusche, die den gesamten Raum erfüllten.

Worin liegt nun die Bedeutung dieses Künstlers für Zogmayer? Welche Parallelen lassen sich zwischen beiden ziehen? Umberto Eco war einer der ersten, der Cages buddhistische Ausrichtung hin zum Zen ernst genommen hat.<sup>183</sup> Eco beschreibt in seinem Text *Zen und der Westen* diese Nähe zum Zen in einer Weise, welches dem Diktum Zogmayers, alles könne man als schön erfahren, sehr nahe kommt:

In der trostvollen Einheit des Tao gelten alle Töne gleich, jedes Zusammentreffen von ihnen wird die höchste und reichhaltigste aller Offenbarungen sein: dem Hörer bleibt nichts übrig, als seine Bildung abzutun und sich in der Punktualität einer wiedergefundenen musikalischen Unendlichkeit zu verlieren.<sup>184</sup>

Das entspricht Zogmayers Aussagen über den westlichen Menschen, der wissen will. Schauen benötigt jedoch kein Wissen und das Wissenwollen nicht. Was Eco jedoch versucht, ist, Cage seinen Begriff des offenen Kunstwerkes aufzuzwingen. Dieser besagt, dass die moderne Kunst die Tendenz habe, sich dem Betrachter bzw. Hörer zu öffnen und erst in dessen geistigen

---

<sup>180</sup> Jullien 2002, S. 46. vgl. „Das chinesische Denken *erklärt* nicht – ein griechischer Ausdruck, der auf das Warum antwortet –, es erhellt die Bedingungen dieser Kohärenz (das Wie des Laufes der Dinge), das, was den „Weg“ (das *tao*) ausmacht.“ Ebd., S. 61. Siehe auch ebd., S. 45-47 und 178.

<sup>181</sup> Jullien 2002, S. 172.

<sup>182</sup> Es finden sich im Katalog zur Ausstellung *schön* in der Kunsthalle Krems von 2006 als Bezug auf Cage „J. C.“ und „4' 33''“. Siehe Zogmayer 2006, S. 52f.

<sup>183</sup> So schreibt Karl Baier in seinem Text *Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit*, siehe Baier Eco-Cage, S. 11.

<sup>184</sup> Umberto Eco, *Zen und der Westen*, in: Eco 1998, S. 214.

Nachvollzug das Werk vollende.<sup>185</sup> Wie Karl Baier ausführlich darlegt, begeht Eco jedoch den fundamentalen Fehler, dass er von einem künstlerischen Subjekt ausgeht, das Cage aber in sich „vollkommen außer Kraft“ setzt.<sup>186</sup> Dennoch beschreibt Eco die Qualitäten des östlichen Denkens des Zen, die sowohl für Cage als auch für Zogmayer geltend gemacht werden können:

Man findet im Zen eine fundamental antiintellektualistische Haltung, ein elementares, entschiedenes Akzeptieren des Lebens in seiner Unmittelbarkeit, ohne den Versuch, ihm Erklärungen zu überlagern, die es starr machen und abtöten und uns hindern würden, es in seinem freien Fließen, in seiner positiven Diskontinuität zu erfassen.<sup>187</sup>

Somit ergibt sich, dass die Kunst Zogmayers in die Nähe der Kunst des Zen rückt und damit jeder Versuch, den Begriff der Postmoderne geltend zu machen, scheitern muss. Auch erklärt sich nun umso mehr, warum seine Werke nicht einfach der Minimal Art zugerechnet werden können. Zu den Hauptcharakteristika von Kunstwerken im Sinne des Zen gehören Schlichtheit, schmucklose Erhabenheit, innere Ruhe und abgründige Tiefe,<sup>188</sup> Eigenschaften, die allesamt auch bei Zogmayer ab den Monumentalskulpturen festgemacht werden können. Zudem zeichnet sich die fernöstliche Kunst des Zen durch Monochromie aus, nicht als Negation aller Farben, sondern als deren Ausrahmen, das auf deren Vollendung hinweist. Dass Zogmayer formal schon früh in seinem Schaffen dieser Kunst nahe stand, mag ein Zufall sein. Golinski weist aber darauf hin, dass Künstler entweder den philosophischen Hintergrund voll erfasst haben und somit diesen in die Werke einbringen, oder aber gar kein Wissen darüber haben und intuitiv arbeiten.<sup>189</sup> Dies mag die künstlerische Entwicklung Zogmayers beleuchten, wie es im ersten Kapitel skizziert wurde, dass er bis zu seiner Auseinandersetzung mit der Geisteswelt Chinas ebenso mittels Intuition schöpferisch tätig war und im neuen Jahrtausend sein Schaffen mit dieser Weltsicht untermauerte.

Die chinesische Denkweise im Sinne Julliens strebt also an, die Dinge in der Welt zu „erleben“ und sich von ihnen ergreifen zu lassen gegenüber unserer westlichen Herangehensweise, sie von außen her „begreifen“ zu wollen.<sup>190</sup> In derselben Weise soll man auch in die Kunst des Zen eintauchen, sodass wortlose Kommunikation mit ihr stattfindet. Die Ästhetik dieser Kunst ist gekennzeichnet durch erhebliche Reduktion, welche Raum lässt für die eigene Erfahrung und selbst die Welt mit Sinn zu erfüllen. Jullien bezeichnet sie als „das Fade“, das sich nicht in den Vordergrund drängt, im Gegenteil, der Vorteil der völlig reduzierten Erscheinungsweise des Fadens in dieser Kunst ist, „dass der längste zum Genuss führende Weg sich an der Grenze des

---

<sup>185</sup> Eco 1998, S. 55. Siehe auch Anhang f.

<sup>186</sup> Baier Eco-Cage, S. 16.

<sup>187</sup> Eco 1998, S. 214.

<sup>188</sup> Siehe Golinski 2000, S. 18.

<sup>189</sup> Nach Golinski gilt dies auch für Kandinsky, den er als Vertreter der westlichen Kunst des 20. Jahrhunderts nennt. Siehe ebd., S. 46f.

<sup>190</sup> Ebd., S. 11.

Sinnlichen auftut.“<sup>191</sup> Und Zogmayer hebt noch einen weiteren Aspekt hervor: „Fade, nicht illusionistisch oder expressiv angelegte Kunst nimmt reale Kraft und Lebendigkeit nicht vorweg. Sie ist jener Leere verwandt, die der Fülle des Wirklichen ihren Auftritt ermöglichen soll.“<sup>192</sup>

In diese Fadheit schließt sich auch die Monochromie als Qualität mit ein, da sie auf die Strahlkraft der Farben verweist. Das Fade als Programmatik spiegelt sich in vielen Arbeiten Zogmayers wider. So, wie die *Landmarks* eine Fülle von Weltsichten ermöglichen, so sind auch die Glasbilder seit 2000 unaufdringlich gestaltet (Abb. 15-19). Die Formen sind kühl und klar gewählt, dennoch erzeugen sie gerade dadurch Interesse.

Spricht man vom Zen, so kommt oft der Begriff Koan ins Spiel. Ein Koan ist ein Rätsel, meist eine Geschichte, die ein Zenlehrer auf Fragen seiner Schüler erzählt.<sup>193</sup> Das Begreifen solcher Rätsel im Sinne unseres rationalen Verstehens ist nicht möglich, da die Herangehensweise des Allusiven notwendig ist. Daisetz T. Suzuki schreibt über das Koan: „Während ihr das Koan vergegenwärtigt, fragt nicht danach, was sein Sinn sei. Stellt keine Überlegungen an und bemüht nicht eure Vorstellungskraft... Sammelt euch einfach auf das Koan in seiner ganzen Unbegreiflichkeit.“<sup>194</sup> Koans dienen dazu, den Fragenden davon abzulenken, dass er versucht, die Welt mittels der Vernunft zu erfassen.

Solche Koans finden sich auch in der Kunst. Als Vertreter von Zen in der westlichen Kunst gilt laut Golinski Ad Reinhardt, der von 1960 bis zu seinem Tod 1967 ausschließlich quadratische, schwarze Gemälde, seine *Black Paintings*, malte (Abb. 30). Diese sind auf den ersten Blick völlig schwarz. Erst nach längerer Betrachtung werden Kontraste sichtbar und das Schwarz ist auf einmal nicht mehr rein schwarz. Nach und nach werden die Konturen von Quadraten sichtbar, die die Gemälde in neun Segmente teilen. So beginnt ein Spiel des Lichtes: Das äußere Licht hellt das Dunkel auf, beleuchtet aber nichts. Die Dunkelheit im Bild „lichtet sich“, sodass es „gleichzeitig opak und transparent“<sup>195</sup> ist. Dieser Wechsel zwischen Undurchsichtigkeit und Erkennen von Nuancen bezeichnet Alex Müller in seinem Aufsatz „Das Koan der Kunst“ in Golinskis Katalog als „visuelles Koan“, das sich nicht endgültig erschließen lässt. Der Betrachter verharret in einer Unsicherheit, wenn er versucht, zu verstehen. Lässt er aber das Erlebnis des Bildes zu, so ist dieser Wechsel kein Widerspruch mehr.

Eine ähnliche Erscheinungsweise weist das Wandobjekt *grün schwarz / grün schwarz* von 1996 auf, das sich dem Betrachter ebenfalls erst nach einiger Zeit erschließt. Auf beiden Leisten sind zwei verschiedene Farben erkennbar, ein dunkles Farbfeld, das links und rechts außen durch ein

---

<sup>191</sup> Jullien 2002, S. 179.

<sup>192</sup> Zogmayer/Baier 2007, Siehe Anhang c, S. 79.

<sup>193</sup> Ein Beispiel für ein Koan wäre folgende Geschichte: „Als ein Meister gefragt wurde, wer Buddha sei, gab er zur Antwort: ‚Die Katze klettert den Pfosten hinauf.‘ Der Schüler gestand seine Unfähigkeit, den Sinn zu erfassen, und der Meister sprach: ‚Wenn du nicht verstehst, frag den Pfosten.‘“ In: Suzuki 1989.

<sup>194</sup> Suzuki 1988, S. 7. Siehe auch Golinski, S. 97.

<sup>195</sup> Vgl. Golinski, S. 160f.

dunkleres Feld begrenzt wird. Der Kontrast ist allerdings eher schwach wie bei Reinhardt, sodass sich die unterschiedlichen Farben kaum voneinander abheben. Das Schwarz der Ränder lässt die Innenfelder als dunkles Grau erscheinen. Tritt man näher, so erkennt man erst die Farbe und es schlägt um zu einem dunklen Grün. In dem Werk trifft man das Prozessuale an, das die Wahrnehmung des Betrachters aufmerksam werden lässt und so ein reines Verstehen zurückweist.

Noch ein weiterer Aspekt dieses chinesischen Denkens ist wichtig für diese Kunst, der uns das Zeitverständnis dessen vor Augen führt. Das Subjekt erfüllt die Welt mit Sinn, dies geschieht immer wieder und wieder, dieser Vorgang ist nie abgeschlossen. Jullien beschreibt dies so: „Die Wirklichkeit besteht nur aus Prozessen, die immerfort entstehen“, dadurch bleibt die Welt in Harmonie und befindet sich in „ständiger Transformation“<sup>196</sup>. Auf die Frage, ob ihn denn nicht andere Kunstformen und Medien interessierten, etwas, dass eher prozesshaft abläuft, meinte Zogmayer: „Ist denn nicht alles Prozess?“<sup>197</sup> Darin liegt auch das Verständnis von Zogmayers Werken begründet, dass sie selbst stets dem Weltlauf unterworfen sind. Die *Landmarks* gewannen in jedem Moment eine neue Bedeutung durch die Betrachter, die durch sie hindurch blickten und jeweils eine andere Perspektive einnahmen. Die schon erwähnte Ausstellung der Wandobjekte in der ehemaligen Steiner Minoritenkirche ließ das Potenzial der Arbeiten in jedem Moment anders hervortreten. Als Zogmayer 1998 im Zuge der Stadtmöblierung von Krems Sitzbänke kreierte, beließ er das Holz unbehandelt, weil nicht das Konservieren das Holz lebendig erscheinen lässt, sondern die Arbeit der Natur an ihm.<sup>198</sup>

Dieses Kapitel versuchte vorrangig, das Konzept des Schauens und dessen Herkunft zu ergründen. Diese Überlegungen sollen das kommende Kapitel einleiten, in dem zurückgekommen wird auf den Begriff der Ortsbezogenheit. Es soll gezeigt werden, inwiefern die Arbeiten die Wahrnehmungsweise des Raumes bzw. des Ortes modulieren. Hierfür muss ein völlig neuer Begriff der Ortsbezogenheit erfasst werden, der sich abhebt von jenem der Minimal Art.

---

<sup>196</sup> Jullien 2002, S. 60.

<sup>197</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 24. 6. 2010.

<sup>198</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 30. 3. 2010.

## 5. Schauen als Ortsbezogenheit

„Anschauen ist nicht so leicht, wie es scheint. Die Kunst lehrt den Menschen das Sehen.“ (Ad Reinhardt 1946)<sup>199</sup>

Wir haben anhand der bisherigen Überlegungen festgestellt, dass Leo Zogmayers Kunstwerke trotz einiger formaler Ähnlichkeiten sich von jenen der Minimal Art unterscheiden, da durch die inhaltliche Nähe zum Denken des Zen nicht mehr das Objekt allein spezifisch ist, sondern die Relation von Ding und Betrachter. Dies drückt sich allein schon darin aus, dass die frühe Minimal Art Kritik am Kunstbetrieb und am Kunstschaffen übte und sich durch ihre Andersartigkeit zu positionieren versuchte. Darin ist eine negative Ästhetik verborgen, etwas müsse anders sein, wohingegen Zogmayer der chinesischen Denkungsart Julliens gemäß eine positive Ästhetik vertritt, die den Dingen und der Welt zugewandt ist. Nicht das kritische Hinterfragen kultureller Phänomene steht im Vordergrund, sondern das Angebot einer Neuorientierung hin auf die Welt als solche.

Anhand dieser durch diese chinesische Denkweise gespeisten Weltoffenheit lassen sich jedoch nicht die Qualitäten der Kunstwerke herausarbeiten – die Nähe etwa zum Zen eines John Cage lässt nur zu, festzustellen, das Kunstwerk könne als Ding geschaut und erlebt werden, womöglich besser als die Dinge des Alltags. Wollen wir im Folgenden die Relevanz des Ortsbezuges in den Arbeiten Zogmayers untersucht werden, so müssen die Begriffe Raum und Ort exakter bestimmt werden. Hierfür bietet sich die Phänomenologie der Wahrnehmung an, die Maurice Merleau-Ponty in dem gleichnamigen Werk vorgelegt hat. Diese postuliert das Zur-Welt-sein des Leibes und der Dinge sowie deren Relationen, womit er mit den Mitteln der Phänomenologie gedanklich der chinesischen Form der Weltaneignung nahe kommt. Auf die Frage nach Merleau-Ponty als Vertreter der westlichen Philosophie antwortete François Jullien: „Es stimmt, dass die Phänomenologie, vor allem die von Merleau-Ponty, eine Brücke nach China schlägt. [...] Diese Rückkehr zu den Sachen selbst stimmt mit der das chinesische Denken kennzeichnenden Offenheit überein.“<sup>200</sup>

Man könnte nun einwenden, dass Krauss, die ja mittels Merleau-Ponty die Minimal Art zu ergründen suchte, Qualitäten erkannte, die man Zogmayers Rahmen zuschreiben kann. So erklärt sie in ihrem Text *Sinn und Sinnlichkeit* anhand der phänomenologischen Herangehensweise die *L-Beams* von Morris als uns im Raum gegeben und als keinem rein objektiven Blick unterworfen, sondern unserer subjektiven Perspektive.<sup>201</sup> Und in der Tat bieten die Objekte der frühen Minimalisten sehr wohl genauso viel Angriffsfläche zur Betrachtung und Offenheit wie jene

---

<sup>199</sup> Zit. nach Lippard 1984, S. 139.

<sup>200</sup> Jullien 2002, S. 91. Damit sei nun die Ausgangslage festgelegt. Mittels der Phänomenologie Merleau-Pontys nähern wir uns den Kunstwerken, um so das Schauen zu vergegenwärtigen.

<sup>201</sup> Stemmrich 1995, S. 490.

Zogmayers, insofern sie ein Angebot der Raumerfahrung des In-der-Welt-seins darstellen. Tatsächlich schreibt Morris aber in seinen *Notes*: „Charakteristisch für eine Gestalt ist, daß in dem Augenblick, da sie zustande gekommen ist, alle Informationen über sie qua Gestalt ausgeschöpft sind.“<sup>202</sup> Damit drückt Morris etwas aus, dass sich aus seiner Selbstverständlichkeit heraus mit Merleau-Ponty keineswegs vereinbaren lässt, denn Merleau-Pontys Auffassung nach bedeutet die Wahrnehmung einer Struktur, etwa eines Gegenstandes, ihn in einem Bewusstseinsstrom zu „erleben, übernehmen, sich [an]zueignen, ihren immanenten Sinn auffinden“.<sup>203</sup> Demnach nehmen die Erlebnisse unseres Wahrnehmungsprozesses kein Ende: „Unser Leib und unsere Wahrnehmung fordern beständig uns auf, die Umgebung, die sie uns bieten, als Mittelpunkt der Welt zu nehmen.“<sup>204</sup> Er legt somit Wert darauf, dass die Welt dem Menschen in jedem Moment aufs Neue Anhalt gibt. Morris geht von der einfachen Form des Objekts aus, die schnell erfahrbar ist und meint, damit sei die Sicht dessen abgeschlossen. Dadurch geht aber der perspektivische Blick verloren, der die Qualitäten eines Objekts immer neu bestimmt. Morris kann also die *Phänomenologie der Wahrnehmung* nicht soweit gekannt haben, da dies ihr zentraler Punkt ist. Krauss jedoch dürfte Qualitäten an den Arbeiten der frühen Minimal Art erkannt haben, die jene prozessualen Qualitäten von Gegenständen besitzen. Es mag sein, dass die Minimalisten in diesem Sinne „intuitiv“ Werke geschaffen haben, welche die Erfahrbarkeit von Welt steigern können – Eigenschaften, die jener Kunst des Zen und der chinesischen Denkweise entsprechen. Philosophisch unterlegt waren sie jedenfalls nicht.<sup>205</sup>

### **5.1 Merleau-Pontys Phänomenologie und das Schauen**

Merleau-Ponty beschreibt die Wahrnehmung als dasjenige, das jeder Bedeutung vorausgeht.<sup>206</sup> Damit ist jede objektive Bedeutung unmöglich sowie der Blick auf eine objektive Welt, denn es gebe keine endlich beschreibbare und erfassbare Welt. Das Wissen um die Welt und der Blick auf sie sind nie erschöpft. Dieser Blick hat alles das zur Voraussetzung, was er in der Welt findet. Natürlich ist der Blick des Menschen nur, wenn er sich selbst als Mittelpunkt alles Sichtbaren erkennt. Objektives Denken ist nicht vorstellbar ohne ständiges Einwirken der Welt, das vor jeder Reflexion liegt:

Und wenn wir endlich gar den geometrischen Raum mit seinen innerweltlichen Relationen auf die ursprüngliche Räumlichkeit der Existenz zu gründen suchen, so wird die Antwort lauten: Das Denken kennt

---

<sup>202</sup> Ebd., S. 100. Ebendiese Stelle zitiert Krauss selber unmittelbar nachher, als sie den Kritikern der Minimal Art das Anhängen am Cartesianismus und somit am Glauben eines objektiven Weltverständnisses ankreidet. Siehe ebd., S. 491.

<sup>203</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 301.

<sup>204</sup> Ebd., S. 332.

<sup>205</sup> Es sollte lediglich gezeigt werden, dass Krauss' Lektüre von Merleau-Ponty eher der Abwehr der Kritiker der Minimal Art diene (v.a. Stemmrich 1995, S. 491).

<sup>206</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 300.



nur sich selbst und Dinge, eine Räumlichkeit ist undenkbar, und somit ist jene Aussage ohne jeglichen Sinn.<sup>207</sup>

Das bedeutet eine ganz klare Absage an reinen Objektivismus. Jeder Sinn ist an die Welt gebunden, da er in ihr aufzufinden ist. Ebenso werden Raum und Ort nicht durch Reflexion allein erschlossen. Nur mittels unserer Sinneswahrnehmungen vermögen wir diese in der Folge zu deuten.

Der Leib des Betrachters ist so orientiert, dass es für ihn nicht einfach ein Oben und ein Unten gibt. Stattdessen ist der Leib „durch seine Aufgabe und Situation bestimmt.“<sup>208</sup> Dadurch konstituiert sich ein „Raumniveau“, in dem der Betrachter handeln kann. Je nachdem, welche Möglichkeiten er hat, so entscheidet sich sein Oben und Unten. Das bedeutet aber nicht, dass sich die Welt erst im Betrachter bildet. „Es ist dem Raum wesentlich, 'je schon konstituiert' zu sein“<sup>209</sup>, die Welt und die Dinge sind, bevor der Betrachter sie erlebt.

Für jeden Menschen ist die Orientierung im Raum maßgebend, mittels der er ein Ding zu erkennen vermag. Er ist immer zu etwas im Raum, auf das er hin sein Handlungsvermögen lenkt.

In dieser Beziehung zur Welt hat das Ding einen Ort:

Sein Gegenstand-sein ist nicht Sein-für-ein-denkendes-Subjekt, sondern ist ein Sein für den Blick, dem er unter einem gewissen Blickwinkel begegnet und nur so kenntlich ist. Darum hat jeder Gegenstand 'sein' Oben und 'sein' Unten, für ein gegebenes Niveau seinen 'natürlichen' Ort anzeigend, den, den er einnehmen 'muss'.<sup>210</sup>

In der Wahrnehmung des Betrachters entfaltet der Gegenstand an einem bestimmten Ort seine Bedeutung und gewinnt genau dort seinen Sinn. So geht das Erleben dieses Ortes mit dem Orientiertsein des Betrachters in eins, sodass die Welt selbst dem Menschen Anhalt gibt und zugleich seinem Blick. Es wird eine Kommunikation mit der Welt vorstellbar. Dieses Eingelassensein in die Welt geht zurück auf die fundamentale Raumerfahrung, die wir ab der Geburt machen und die schon in den Generationen davor mitgetragen wurde „als die Übernahme einer vorpersönlichen Tradition.“<sup>211</sup> Merleau-Ponty misst dieser besondere Bedeutung bei, zumal er sie als mitverantwortlich für die Orientierung des Einzelnen macht. Er bezeichnet sie als eine „Voreingenommenheit“,

die jeder nachkommenden Raumwahrnehmung ihren Sinn gibt, und sie erneuert sich in jedem Augenblick. Der Raum wie die Wahrnehmung überhaupt markieren im Innersten des Subjekts das Faktum seiner Geburt, den beständigen Beitrag seiner Leiblichkeit, eine Kommunikation mit der Welt, die älter ist als alles Denken.<sup>212</sup>

Durch seine leibliche Verfasstheit ist der Mensch Teil dieser Welt und erfährt sie unablässig. Die Wahrnehmung des Raumes, bestimmt diesen in jedem Moment neu. Merleau-Ponty nennt diesen

---

<sup>207</sup> Ebd., S. 335f.

<sup>208</sup> Ebd., S. 291.

<sup>209</sup> Ebd., S. 294.

<sup>210</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 295.

<sup>211</sup> Ebd., S. 296.

<sup>212</sup> Ebd.

Vorgang „das Reich der Phänomene in seiner Ursprünglichkeit“<sup>213</sup> zu entdecken, an anderer Stelle expliziert er, inwiefern jede Subjektivität Wahrheit beanspruchen kann, auch die eines Traumes oder einer Halluzination. Es ist das Freisein von jeglicher Kausalität, vom Versuch, die Welt und alle Vorgänge in ihr logisch zu beschreiben. Jedes Kind hat noch diesen ursprünglichen Blick auf die Welt, sie „ist noch der vage Ort aller Erfahrungen überhaupt.“<sup>214</sup>

Dieses Modell der Weltwahrnehmung steht auffälligerweise in Einklang mit Zogmayers Konzept des Schauens: Alles ist schön, da alles geschaut werden kann und da in allem Qualitäten entdeckt werden können. So drückt Merleau-Ponty den Mehrwert des Sichtbaren auf seine Weise aus:

So ist es dem Ding und der Welt wesentlich, nur „offen“ gegenwärtig zu sein, uns über ihre bestimmten Bekundungen hinaus zu verweisen, und stets noch „anderes zu sehen“ zu versprechen. Dies wird zuweilen durch den Satz zum Ausdruck gebracht, Ding und Welt seien geheimnisvoll.<sup>215</sup>

Zogmayers Forderung, sich des Schauens bewusst zu werden, ohne zu werten, führt zum Erkennen dessen, wie sich die Welt uns zeigt, da sich erst dann das Wunderbare an der Existenz der Welt offenbart.

## **5.2 Schauen als Ortsbezogenheit**

Hier findet sich der Konnex zwischen Merleau-Ponty und dem Zen. Die fernöstliche Denkweise strebt an, die Dinge in der Welt zu „erleben“ und sich ergreifen zu lassen und nicht, wie wir es gewöhnlich versuchen, sie verstandesmäßig zu „begreifen“.<sup>216</sup> Und derart solle man auch in diese Kunst schweigend eintauchen können. So entsteht eine Form von wortloser Kommunikation. Daisetz Suzuki, der sich als Erster um die Lehre des Zen in der westlichen Welt verdient machte, schreibt: „Schönheit liegt nicht in der Form, sondern in dem Sinn, dem sie Ausdruck verleiht, und das beobachtende Subjekt kann diesen Sinn nur fühlen, wenn es sich mit allem, was es ist, in den Träger dieses Sinnes stürzt und sich ihm überlässt.“<sup>217</sup>

Das permanente Neuerleben der Welt, des Raumes und aller Dinge in ihr ist das Thema zahlreicher Werke Leo Zogmayers. Die schon mehrfach genannten *Landmarks* (Abb. 24) bilden hier einen Schnittpunkt in seinem Oeuvre, da sie zugleich Rahmen, Beispiel einer Kunst im öffentlichen Raum und im weitesten Sinne Skulptur sind. Sie bieten dem Betrachter die Möglichkeit, aufmerksam durch sie hindurchzublicken aus verschiedenen Perspektiven. Sie sind umschreitbar und eröffnen immer neue Sichtweisen, durch das große Rahmenfeld, durch die Ränder und durch die Seite, aber auch neben ihnen. So wird mittels des Schauens das Schöne in allem sichtbar. Zogmayers „bare Sicht“<sup>218</sup> bedeutet den unbeschränkten und freien Blick auf die

---

<sup>213</sup> Ebd., S. 301.

<sup>214</sup> Ebd., S. 395. Vgl. Kap. 4.1.

<sup>215</sup> Ebd., S. 384.

<sup>216</sup> Golinski 2000, S. 11.

<sup>217</sup> Suzuki 1994, S. 182.

<sup>218</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 80.

Welt, der mittels der Rahmen katalytisch verstärkt wird. Das meint, dass der Rahmen nicht verschwindet, weil nur mehr durch ihn durchgesehen wird, er bleibt bestehen als er selbst. Er kann auch selbst Gegenstand der Betrachtung werden. Die gemachten Erfahrungen binden sich in der Folge an ihn. Dies ermöglicht, den sich uns eröffnenden Raum, in dem wir unseren Blick auf ein Ding fokussieren, zu einem Ort zu machen. So ordnen sich die Eindrücke nicht in einen rein vom Verstand erfassten geometrischen Raum ein, sondern durch das in die Welt-eingelassen-sein bzw. das zur-Welt-sein erhält er für den Betrachter persönliche Bedeutung und macht den Raum durch das Ding zu einem Ort. Die Konfiguration der Umgebung macht den spezifischen Reiz dieses Ortes aus, der Betrachter nimmt für sich seine Atmosphäre<sup>219</sup> wahr, die er nur an diesem Ort wiederfindet und die in der Erinnerung sich mit ihm verbindet. „Schön“ bezeichnet dann das Anerkennen der Qualitäten des jeweiligen Dinges.

Wenn nun ein *Landmark* als Sehhilfe fungiert, tut er dies in seinem Zur-Umwelt-sein. Er ist auf den Ort, an dem er platziert ist, bezogen. War der Begriff der Ortsbezogenheit bei den Minimalisten noch als Entfaltung von Bedeutung an einem bestimmten Ort gedacht, die den Betrachter mit einbezog, so ist der Begriff nun weiter zu fassen. Durch das Schauen des Ortes mithilfe des Rahmens eröffnet sich der spezifische Ort als solcher. So findet man überall auf der Welt Orte, die als solche entdeckt werden können. Derer gibt es unendlich viele. So kann die Ortsbezogenheit in den Werken Zogmayers, wohl aber auch in der Kunst des Zen, als ein Sichtbarmachen definiert werden, das sich anhand eines Objekts an einem Ort vollzieht, der dadurch für den Betrachter zu subjektiver Bedeutung gelangt. Dieser Ortsbezug funktioniert aufgrund der formalen Reduktion dieser Kunst, weil sie sich nicht aufdrängt und das Schauen ermöglicht.

Diese Ortsbezogenheit weist den Betrachter im Sinne des Zen immer weiter auf die Welt. Jeder Ort ist Teil von ihr und kann nicht ohne alle anderen existieren. Merleau-Ponty findet folgende Worte hierfür:

Durch mein Wahrnehmungsfeld mit seinen räumlichen Horizonten bin ich bei meiner Umgebung anwesend, koexistiere ich mit allen anderen, über diese hinaus sich erstreckenden Gegenden, und diese sämtlichen Perspektiven in eins und zusammen bilden eine einzige Zeitwelle, einen Weltaugenblick; [...] Die Landschaft, die mir vor Augen liegt, kündigt mir wohl die Gestalt derjenigen an, die hinter jenem Hügel gelegen ist, doch nur in einem gewissen Grade der Unbestimmtheit [...]<sup>220</sup>

Darin drückt sich der Zogmayers Kritik aus, dass es nicht darum geht, wie die Welt ist, sondern es zählt der Umstand, *dass* sie ist. Diese Erfahrung lassen die *Landmarks* in gesteigertem Maße zu, es bedarf ihrer aber nicht, das Wunder der Welt zu erleben. Es ist das Potenzial aller Dinge,

---

<sup>219</sup> Merleau-Ponty schreibt zu diesem Begriff eher nebenbei: „In Wahrheit sind alle Dinge Konkrektionen eines Milieus und lebt jede explizite Wahrnehmung eines Dinges von der vorgängigen Kommunikation mit einer bestimmten Atmosphäre.“ (Merleau-Ponty 1974, S. 371) Die Dinge an einem Ort formen ihn, alle Pflanzen, Gegenstände und Objekte, und die Fokussierung auf eines ist beeinflusst durch den Umraum.

<sup>220</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 382.

Bedeutung zu erlangen: „Natürlich ist das Schöne einerseits nicht vom Sinnlichen zu trennen. [...] Doch gleichzeitig geht es über das dem Gesichtssinn Zugängliche hinaus.“<sup>221</sup> Dies lässt sich anhand der Fotografien Zogmayers veranschaulichen (Abb. 34 und 35). Er hielt das fest, was er als schön empfand. Die Bilder tragen die Namen der Orte, an denen er sie aufnahm. Sie haben eine Perspektive und halten sie fest. So bleibt ein Erlebnis bis zu einem gewissen Punkt tradierbar und in der Erinnerung mit dem Ort verbunden. In anderer Weise regen die „schön“-Plakate von 2006 (Abb. 36) dazu an, „schön“ im Alltag zu erkennen. Die Plakataktion in Wien und Niederösterreich, die sich auch auf die Ausstellung in der Kunsthalle Krems bezog, hat einen ähnlichen Anspruch wie die *Landmarks*:

Das Potenzial eines Dinges oder eines Ortes erschöpft sich nicht in einem Moment oder in einer Erfahrung. Die Welt befindet sich im Wandel, in ewiger Bewegung und Veränderung, sodass es unendlich viele Orte gibt, die sich in jedem Moment aufs Neue transformieren, wie schon anhand der Kunst des Zen dargelegt wurde. Auch an einem Ort, wie jenem des *Landmark* nahe Göttweig, lässt sich das Prozessuale zeigen. Ein Betrachter erlebt ihn zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten anders, aber auch schon im Umschreiten des Rahmens eröffnen sich immer neue Blickwinkel. Auch die zweiteiligen Wandobjekte (Abb. 11-13) erschließen, so Rainer Fuchs, den „Raum als dynamisches Feld“, wodurch sie einen vorher beliebigen Ort sichtbar machen: „Boden und Wand wurden zu offenen Feldern und deren Wahrnehmung zu einer Funktion der sie besetzenden Objekte.“<sup>222</sup> Die Wand setzt sich auf allen Seiten fort und erschließt so den Raum als Ganzen. So werden die Wandobjekte von bildhaften Setzungen seitens des Künstlers zu Markierungen im Raum, zugleich aber auch zu Markierungen des Raumes. Sie formen einen Ort, der in der Konstellation mit anderen Markierungen in diesem Raum eine einzigartige Situation schafft.

Merleau-Ponty beschreibt den Wechsel der Perspektiven mithilfe seines Begriffes der „Übergangssynthese“<sup>223</sup>, wonach sich nicht eine Perspektive an eine andere reiht. Vielmehr gehen die Perspektiven in einander über, sodass erklärbar ist, warum die Welt in einem Fluss erlebt wird. Der Ort bekommt für den Betrachter eine besondere Bedeutung und er wird ihn immer wieder aufsuchen, vielleicht aufgrund eines Anhängens an den Erinnerungen. Darin liegt auch der Reiz, dass sich die Welt auf immer andere Weise zeigt.

Die Zeitlichkeit erweist sich in der Dichotomie von Chronos und Kairos als untrennbar vom Raum. Wir sind immer an ihn gebunden, auch wenn wir alles um uns vergessen. Ein Gefühlserlebnis an einem bestimmten Ort wird immer wieder erinnert, sobald man an diesen

---

<sup>221</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 79f.

<sup>222</sup> Rainer Fuchs, in: Zogmayer 1996, S. 10. Den Begriff „Feld“ könnte Fuchs von Merleau-Ponty entlehnt haben, da er dort eine ähnliche Bedeutung hat.

<sup>223</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 380.

zurückkehrt. Darum ist also die Thematisierung des Raumes in der modernen Kunst, implizit wie explizit, der Ausdruck unserer Beziehung zum Raum. Insofern kann das „Schauen“ des Schönen bei Zogmayer als Wiedergewinnung des Gefühles für die Räumlichkeit gewertet werden. Schauen ist also sinnliche Ortsbezogenheit des Subjekts, das Spezifische bildet sich erst im Betrachter.

Wird nun ein Kunstwerk im öffentlichen Raum platziert, so gibt der Künstler die programmatische Einbettung vor. Er wählt eine Örtlichkeit aus aufgrund gewisser für ihn ansprechender Spezifika.<sup>224</sup> Der Künstler nimmt sich nun ihrer an und sieht diese Örtlichkeit als Raum seiner Arbeit vor, und umgekehrt nimmt das Werk Bezug auf den Umraum. Sobald es in dem Kontext aufgestellt wurde, bietet es sich diesem an und ruft eine Reaktion hervor, entweder eine ablehnende oder eine anerkennende.

Auf den ersten Blick wirkt es, als ob die Kunst Leo Zogmayers, die unter der Prämisse des Schauens und des Schönen steht, nur oberflächlich durch ihre Platzierung ortsbezogen agiert. Vor allem die in Galerien gezeigten Arbeiten erscheinen im gewohnten Rahmen des Kunstdiskurses. Doch man muss hier von Zogmayers Begrifflichkeit des Schauens ausgehen, das durch seinen lebensweltlichen Vollzug Räume und Orte erschließt, und gerade seine Werke fungieren als Katalysatoren dieses sinnlichen Vollzuges. Sie wollen und sollen den Rezipienten auf das hinführen, was in und um das Werk und in seinem körperlichen Bezug stattfindet. Es offenbart eine explizite Räumlichkeit als Bezug des Betrachters zum Werk, als Distanz, aber auch eine implizite Räumlichkeit, weil es die Idee des reinen Schauens transportiert. Darin wird aber idealerweise die explizite Räumlichkeit aufgelöst durch den Prozess des Sich-in-das-Werk-Versenkens, der in der Psychologie bekannt ist als Erlebnis eines „Flow“.<sup>225</sup> Zogmayer meint, das Subjekt vergesse im Schauen sowohl den Umraum durch die Erfahrung des Schönen als auch die Zeit. Somit bezieht sich die Ortsbezogenheit, die minimalistischen Kunstwerken eigen ist, auf die Umstände, die das Schauen erst ermöglichen, und ebenso sind die schon erwähnten Kategorien der Dreidimensionalität, der Spezifität, der Literalität in der Formensprache sowie das Environment Friedscher Ausprägung mitzubedenken. Dies bleibt aber immer dem konkreten Schauen unterworfen, das dem Ort im Nachhinein seine tiefere Bedeutung gibt, der sich so im Betrachter generiert.

Hiermit scheint es erwiesen, dass Zogmayer sich der Ästhetik der Minimal Art bedient, die er sich in einem lange andauernden Reduktionsprozess zu eigen gemacht hat. Zudem korrespondiert die formale Ebene seiner Werke mit der zugrunde gelegten Intention als Sehhilfe. Als solche vermögen sie es, institutionskritisch zu verfahren, aber viel grundlegender, weil sie Perspektiven und Einstellungen zurückweisen. In diesem Sinne muss der Begriff der Ortsbezogenheit neu

---

<sup>224</sup> Schon bevor ein Kunstwerk einen Ort spezifisch macht, bringt er gewisse Eigenheiten mit sich. Ich nenne ihn Örtlichkeit, weil er erst durch die Nobilitierung durch ein Kunstwerk zum Ort wird.

<sup>225</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 80.

verstanden werden. Er agiert nicht kapitalismuskritisch, sondern viel mehr kulturkritisch. Sein formeller Minimalismus gründet sich nicht in der Suche nach einer Neufassung des Kunstbegriffes, sondern auf der Rückbesinnung auf das urtümliche Schauen. Somit kann man sein künstlerisches Schaffen als humanistisch bezeichnen, weil er den Menschen verloren geglaubte Qualitäten und mithin ein anderes Lebensgefühl vermitteln will.

### **5.3 Das Schauen der Sprache. Wort und Text im Bild**

Seit etwa 2000 treten in Zogmayers Arbeiten Wörter wie „schön“, „visible“, „FEIND BILD“ oder „neither“ und kurze Sätze bzw. Textpassagen (Abb. 15, 18 und 19) auf. Diese besitzen kaum einen konkreten Sinn, haben aber das Potenzial, beim Betrachter Interesse zu wecken. Karl Baier meint, er sehe in den sprachlichen Botschaften dieser Arbeiten eine „Spannung im Gesamtkonzept“<sup>226</sup> Zogmayers, da es mit dem Schauen nicht zusammengehe. Diese Form der „Entzifferung“ sei „sehr mental“, es gebe eine Diskrepanz zwischen dem, was Zogmayer denke, und dem, was er mache. Trotzdem seien seine Arbeiten stimmig.

Tatsächlich aber lassen sich diese Arbeiten im Sinne einer phänomenologisch orientierten Ortsbezogenheit einordnen. In seinem Text *Die Wissenschaft und die Erfahrung des Ausdrucks* setzt sich Merleau-Ponty mit Sprache an sich auseinander. Er versteht sie nicht als festes System, sondern als Prozess. Nach ihm wird Sprache aus dem Vollzug heraus verstanden. Es ist ihr eigen, dass der Sinn des Gelesenen, aber auch des Gesprochenen behalten wird, nicht jedoch die Sprache selbst: „Die Sprache führt uns zu den Sachen selbst, genauso wie sie, bevor sie eine Bedeutung *hat*, selbst schon Bedeutung *ist*.“<sup>227</sup> Sie setzt dabei einen Sinn frei, der schon ein Sprachverständnis voraussetzt, weil sie gleichzeitig gedacht wird. Daraus entfaltet die Sprache ihre Bedeutungen.

Wenn Sprache nun ebenfalls Prozess ist, dann ist sie ebenso dem lebendigen Wandel unterworfen wie die Welt der Wahrnehmung. Das Besondere an der Sprache ist jedoch, dass die sprachliche Verfasstheit der Menschen ihnen überhaupt erst die Möglichkeit gibt, zu kommunizieren:

Das erste Wort hat sich nicht in einem kommunikationsfreien Raum niedergelassen, denn es ging hervor aus Verhaltensweisen, die schon gemeinsam waren, und es schlug Wurzeln in einer sinnlichen Welt, die schon keine Privatwelt mehr war. [...] Wie alle Institutionen hat dieses erste Wort aus den Artgenossen Mitmenschen gemacht.<sup>228</sup>

Die Sprache hat demnach verbindenden Charakter. Will man auf den Ursprung eines Wortes zurückgehen, so bedeutet das nicht einfach, dessen geschichtlicher Entwicklung nachzuspüren, sondern nach dem Sinn. Anhand eines Werkes soll diese Suche dies veranschaulicht werden.

---

<sup>226</sup> Gespräch mit Karl Baier am 22. Juni 2010.

<sup>227</sup> Merleau-Ponty 1993, S. 38.

<sup>228</sup> Ebd., S. 64.

Das öffentliche Projekt *FREI* in St. Pölten war ein Ankauf der Landesregierung Niederösterreichs zur Gestaltung des neu errichteten Regierungsviertels. Diese 2002 aufgestellte Betoninstallation wurde ursprünglich auf dem heutigen Areal der niederösterreichischen Landesbibliothek und des Landesarchives platziert, heute befindet sie sich aufgrund der Errichtung dieser Bauten südlicher, an der Traisenpromenade. Zuerst wurde nach einem möglichen Aufstellungsort gesucht, und das Thema war vom Künstler frei wählbar. Schlussendlich wurde das Ergebnis der Reflexionen des Künstlers zum Begriff „Freiheit“ in der Skulptur umgesetzt. Die Betonfertigteile bilden das Negativ des Wortes „FREI“.

Hierbei liegt der seltene Fall vor, dass der Prozess der Reflexion festgehalten ist:

- Welches Motiv?  
Kein Motiv. Bilder verstellen die Sicht. Bilder verstellen alles.
- Welche Intention?  
Keine Absicht. Absicht verklärt. Keine Ideologie.  
Frei. Frei in allem. Keine Belehrung.
- Welches Ziel?  
Frei von Zielen Keine Wünsche. Nichts wird gewollt. Nicht einmal nichts.  
Wer will, ist nicht frei. Wille bindet. Wer nicht(s) will, ist frei.<sup>229</sup>

Versucht man diese Überlegungen zu rational zu verstehen, wird man sehr bald nicht mehr weiter wissen. Begreift man diese jedoch von der chinesischen Denkweise gespeist, so drückt sich in den Gedanken ein Akzeptieren der Existenz von allem aus. Das *FREI* wird zu einem Synonym für den Zustand des Satori, der Erleuchtung im Zenbuddhismus. Der Satori ist für die „Einsicht in die Wahrheit des Zen“<sup>230</sup> notwendig.

Zogmayer weist auf die Uneingeschränktheit der eigenen Existenz hin: In den Momenten der Besinnung auf einen selbst erlebt man sich als da seiend, und nichts kann dieses Gefühl des Da-Seins stören, weil man sich selbst genügt. Dann ist jedes Wollen obsolet.

Die Skulptur *FREI* versteht sich infolgedessen als Aufforderung an den Betrachter. Durch das sich-in-das-Werk-Versenken versucht der Mensch dessen Sinn zu ergründen. Merleau-Ponty gemäß<sup>231</sup> umschreitet er das fünfteilige Bodenrelief und erkenne darin nicht Zeichen, sondern dessen Objekthaftigkeit (1). Mit der Zeit erforscht er die Kanten, Ecken und Flächen, er sieht Stege und Rundungen (2). Dann, in einem Umschlagen des Schauens sieht er, was nicht da ist: Die Zwischenräume des Reliefs bilden das Wort „frei“ (3), und egal, aus welcher Perspektive er sich nun dem Objekt nähert, so wird es dennoch derart lesbar bleiben. In diesem Dreischritt der wahrnehmenden Reduktion, entsprechend Merleau-Ponty, nähert sich das Subjekt dem Ding an. Der letzte Schritt weist auf es selbst zurück: „Durch die letzte Reduktion falle ich schließlich auf die Empfindung zurück, die nicht mehr eine Eigenschaft des Dinges noch auch des perzeptiven

---

<sup>229</sup> Kunst NÖ 2004, S. 198.

<sup>230</sup> Suzuki 1989, S. 53.

<sup>231</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 375f. Merleau-Ponty beschreibt an der Stelle das Umschreiten eines Würfels und den Wahrnehmungsgang des Betrachters.

Aspekts, sondern eine bloße Modifikation meines leiblichen Befindens ist.<sup>232</sup> Darin beschließt sich die Verbindung von Ding und Betrachter: So ist die Kommunikation vorstellbar zwischen der Welt und dem Subjekt. Der erlebte Sinn wie auch das erlebte Objekt beeinflussen sein Befinden, sie wirken auf ihn und lösen Gefühle in ihm aus. Lässt er sich auf das Wort FREI ein, so wirkt es nicht diskursiv, sondern allusiv, als Andeutung. Genau dann spürt es dem Ursprünglichen nach, was dieser abstrakte Begriff bedeuten mag. Dann, und nur dann, versucht es nicht, ihn zu werten und darzulegen, sondern als für sich geltend werden zu lassen, denn es kann nicht anders, als sich den Sinn einzuverleiben: „Schauen enthüllt. Wenn die Leute mitgehen, eröffnet sich ihnen die Welt. Das hat einen sozialen Impact.“<sup>233</sup> Dabei wirkt aber das Relief zudem auf mich, indem es ihm seinen Zustand, sein Dasein anbietet. Ich übernehme dieses Dasein und bin, FREI. Ich schaue mich selbst durch das Ding: „Dabei vermögen wir unendlich mehr zu schauen, als wir wissen, abspeichern, eben besitzen können. Das geht von Momenten des Ahnens bis zu tiefen Gewissheiten, die alle nicht auf wahrnehmbaren, kognitiv verifizierbaren Daten beruhen ...“<sup>234</sup>

Die Reduktionen des Wahrgenommenen benötigen aber die Zeit, um den Dreischritt gehen zu können. Man könnte diesen Vorgang auch die Verinnerlichung des Erlebten bezeichnen, bei dem mehr gefühlt wird als nur die Summe aller wahrgenommenen Sinnesreize. Die inneren Gewissheiten, zu denen der Betrachter gelangen kann, entsprechen den Empfindungen, die nach Merleau-Ponty sein leibliches Befinden modifizieren. Ausgangspunkt dieser Empfindungen ist nicht der Ort, an dem der Betrachter sich mit der Welt auseinandersetzt, sondern sein Leib und mithin seine Existenz. Der Ort wird Auslöser und Ermöglicher der Fühlung der Welt, er verschwindet aber nicht. Das ist seine katalysatorische Funktion, denn er bleibt bestehen.

Hier kommt der Begriff Satori ins Spiel, der eine Erleuchtung als Folge einer Verinnerlichung darstellt. Suzuki beschreibt eine Ortserfahrung im Zustand des Satori folgendermaßen:

Es heißt, daß der Jäger die Berge nicht kennt, weil er sich mitten in ihnen befindet. Er könnte nur aus luftiger Höhe die Wellen von Bergen und Tälern überschauen. Satori vermag dies zu vollbringen. Es löst den Menschen von seiner Umgebung und gibt ihm die Übersicht über das ganze Gebiet. Dies bedeutet aber nicht, daß Satori ihn von dem Bereich entfernt, in dem er wirkt. Dies ist eine dualistische Weise, Satori zu deuten. Denn echtes Satori ist zugleich transzendent und immanent. Es wird dort wirksam, wo das Subjekt Objekt und das Objekt Subjekt ist.<sup>235</sup>

Indem der Betrachter den Ort für sich entdeckt, wird dieser Teil von ihm. Das Wort FREI selbst ist der Mehrwert des Sichtbaren, es ermöglicht es erst, ihn zuerst auf die Skulptur, dann auf die Umgebung und letztlich auf den leiblich anwesenden Betrachter anzuwenden. Der Ort entfaltet die Bedeutung für den Betrachter als den, an dem er dieses Erlebnis hatte. Aber zugleich kommt

---

<sup>232</sup> Ebd, S. 375.

<sup>233</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 13. 5. 2009.

<sup>234</sup> Baier/Zogmayer 2007, siehe Anhang c, S. 80.

<sup>235</sup> Suzuki 1989, S. 54.



jene Erfahrung von „frei“ zum Tragen. Das Wort ist dann mehr als nur sein Erscheinungsbild, sein Klang und seine festgelegte Bedeutung. Merleau-Ponty weist auf die geschichtliche Gewachsenheit der Sprache hin:

Dieses Wunder, [...] daß uns der sprachliche Sinn auf ein Jenseits der Sprache ausrichtet, eben das ist das Wunderbare am Sprechen; und wer das Sprechen durch seinen ‚Anfang‘ oder sein ‚Ende‘ erklären wollte, der würde sein ‚Tun‘ aus den Augen verlieren. Im gegenwärtigen Sprachgebrauch steckt eine Wiederaufnahme der ganzen vorherigen Erfahrung, ein Appell an die Vollendung der Sprache, eine präsumptive Ewigkeit; [...]

236

So besitzt auch das Wort FREI etwas jenseits des sprachlichen Werts, es ist die Ahnung eines Sinnes, der erlebt werden muss. Das Wort selbst ist durch die Jahrhunderte immer wieder mit Erfahrungen genährt worden, die ihm seine Tiefgründigkeit geben. Und dies ist auch der Grund, warum die mit Worten besetzten Werke Zogmayers stimmig wirken, obwohl sie im ersten Moment mit dem wissenden Blick des Verstandes erfasst werden. Die Skulptur lässt sich also nicht nur mit Wissen der chinesischen Philosophie dementsprechend erfahren, sondern auch intuitiv. Sie bietet sich an als visuelles Koan, als Rätsel, das in sich das Potenzial trägt, die Welt neu zu erleben, ihr mehr Sinn zu geben über das Wort FREI.

In der ursprünglichen Lage sollte es, im kulturellen Bezirk verortet, als „Impuls, nicht als Kommentar“ verstanden werden.<sup>237</sup> Der Künstler wies im Gespräch darauf hin, dass das Kunstwerk nun im Kontext des heutigen Aufstellungsortes eine politische Einfärbung bekommen kann. Dies ist nicht von ihm beabsichtigt, der Impulscharakter, wie auch schon beschrieben, soll das Werk bestimmen.

#### **5.4 Menschen sollen schauen. Ortsbezogenheit als gesellschaftliches Phänomen**

Eine andere Arbeit im öffentlichen Raum ist jene JETZT-Skulptur von 1999, die auf eine Initiative hin im Rahmen eines Wettbewerbes für den Wiener Bezirk Ottakring entstand (Abb. 22). Wieder wird ein Wort durch die Leerstellen zwischen den geformten Betonblöcken gebildet. Zogmayer setzt bei dieser Arbeit die Zenrezeption fort, indem er sich auf jene fundamentale Erfahrung des Satori bezieht. Es ist dieses In-die-Welt-eintauchen, das das Erleben der Welt möglich macht. Suzuki schreibt hierzu:

Satori wird erlangt, wenn die Ewigkeit in die Zeit eindringt oder in die Zeit eingreift. Man könnte, was das gleiche ist, auch sagen, wenn die Zeit in die Ewigkeit übergeht. [...] In unserem tatsächlichen Erleben der Ewigkeit wird das Erkennen der Zeit möglich. Damit wir die Ewigkeit erfassen, muß deshalb das Bewußtsein gerade in dem Augenblick erweckt werden, in dem die Ewigkeit den Fuß erhebt, um in die Zeit einzugehen. Dieser Augenblick ist ‚die absolute Gegenwart‘, das ‚Ewige Jetzt‘. Es ist ein absoluter Zeitpunkt, in dem Vergangenes zurückgelassen, kein Zukünftiges erwartet wird. [...] Es ist tatsächlich dieser Augenblick, das heißt es ist Leben, das sich selbst lebt.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Merleau-Ponty 1993, S. 63.

<sup>237</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 13. 7. 2009.

<sup>238</sup> Suzuki 1989, S. 62ff. Vgl. Zogmayer 2006 (2), S. 34.

Dieses JETZT entspricht dem Kairos, das durch das zur-Welt-sein die Gegenwart in ihrer Fülle erfahrbar werden lässt. Nach Merleau-Ponty ist Zeit nichts anderes als ein ineinander Übergehen von einem Moment zum nächsten. Nach der Übergangssynthese erscheint den Menschen die Welt permanent im Fluss, wenn sie ihr Aufmerksamkeit schenken: „Die Subjektivität ist nicht in der Zeit, da sie vielmehr die Zeit sich zueignet und sie er-lebt, mit dem Zusammenhange eines Lebens in eins fällt.“<sup>239</sup> Wie dieses Erleben funktionieren kann, erzählte Zogmayer in Bezug auf seine JETZT-Uhr (Abb. S. 2), die er 2001 kreierte und in Museumsshops erhältlich ist.<sup>240</sup> Nach Zogmayer sollten die JETZT-Arbeiten das „gegenwärtige Potenzial der Menschen“ enthüllen, und wie dies vor sich gehen kann, zeigt folgende Begebenheit: Eine Verkäuferin sprach ihn auf ihre eigene Erfahrung an, dass sie, seit sie die Uhr trage viel weniger gehetzt sei. Ihr sei bewusst geworden, dass sie immer Zeit habe, in jedem Moment. Die Uhr habe für sie zu mehr Lebensqualität beigetragen.

Wie also eine solche sprachlich verfasste Botschaft aufgefasst wird, ist jedem Menschen selbst überlassen. Unbestritten ist, dass sie eine Wirkung entfaltet, obwohl sie so offen ist. Diese fehlende Konkretheit lässt sich auch im Sinne der chinesischen Denkweise des Allusiven lesen. Ebenso lassen sich wohl auch die kurzen Sätze verstehen, die Zogmayer zitiert. So bezieht er sich auf John Cage, wenn er auf eine Glasplatte in Hinterglasmalerei den Schriftzug *IF YOU CELEBRATE IT* ausspart (Abb. 19). Der hatte auf die Frage nach seiner Musik geantwortet, sie sei Kunst, wenn man sie feiere. Vor dem Hintergrund dessen, dass Cage Buddhist war, ist es nicht verwunderlich, dass er, folgt man Karl Baier, „das ereignis von welt feiern“<sup>241</sup> meint, dass also das Wunder der Welt ihre Existenz ist.

Im Gespräch meinte Baier, dass Zogmayer durch den Einsatz der Zitate seiner „Heiligen“ – etwa John Cage, Samuel Beckett und Ludwig Wittgenstein – mit der Reflexivität breche, dass aber Bezüge notwendig seien, um sie zu verstehen.<sup>242</sup> Dies mag wohl stimmen, gleichzeitig besitzen solche Sätze wie *WHY CHINA* oder *Is your journey really necessary?* (Abb. 15 und 17) eine Offenheit, die einem Koan gleichkommen, egal, ob deren Hintergrund bekannt ist oder nicht. Gerade dann laden sie zum Nachdenken ein, auch wenn ein letzter Sinn nicht erschließbar ist. Und im Bezug auf eigene Erfahrungen können diese Sätze, wie auch das JETZT oder das FREI einen subjektiven Sinn erlangen.

Menschen sollen schauen, um Sinn zu erfahren. Dieses Schauen ist idealerweise Teil der gesellschaftlichen Verflechtungen, sodass es in den menschlichen Beziehungen wirksam werden kann. Kunst ist, sobald sie auf Menschen wirkt, immer politisch, weil sie die Gemeinschaft

---

<sup>239</sup> Merleau-Ponty 1974, S. 480.

<sup>240</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 13. 7. 2009.

<sup>241</sup> Zogmayer 2006 (2), S. 32.

<sup>242</sup> Gespräch mit Karl Baier am 22. Juni 2010.

beeinflusst. Dabei muss sie nicht politisch motiviert sein im Sinne von Ideologien, das lehnt Leo Zogmayer für sich strikt ab.<sup>243</sup> Seine Kunst ist politisch in dem Sinne, als er dem wertenden Denken ein neues Modell der Welterfahrung gegenüberstellt, wie er es in seiner Arbeit *FEIND BILD* (Abb. 18) explizit zum Ausdruck bringt.

Eine klare Positionierung nimmt Zogmayer auch in seinem Werk *Concrete Poetry* vor. Er nahm 2004 an einem Wettbewerb in Tübingen teil, bei dem es darum ging, für ein Forschungsgebäude für Biotechnik eine Platzgestaltung vorzunehmen. In dessen Labors würden Forscher mit lebenden Zellen und Tieren experimentieren, was für den Künstler eine Forschungsrichtung darstellt, die ihm persönlich suspekt sei. Darum war er von vornherein skeptisch, da ihm eine Teilnahme zu verfänglich erschien, weil er mit seiner Arbeit eine Mitverankerung dieser Forschung zu verantworten habe.<sup>244</sup> Es kam aber zu einer Bauplanänderung. Der für diese öffentliche Kunst vorgesehene Platz wurde zum großen Teil für einen Bau verwendet, der der Neurologie zur Verfügung stehen sollte. Dies gab Zogmayer doch noch die Möglichkeit, sich kritisch zu positionieren.

Sein verwirklichtes Projekt *Concrete Poetry* umfasst Sitzstufen und Betonblöcke, welche mit Pronomen versehen sind. Dadurch will Zogmayer Platzhalter von Menschen so positionieren, dass die zur Arbeit und von der Arbeit kommenden Forscher an das Menschliche erinnert und zum Nachdenken angeregt werden sollen. Dahinter steht ein ethisches Leitbild der Menschlichkeit, zu dem sich der Künstler bekennt. Somit steht die gesellschaftliche Bedeutung noch über formalen Fragen. Nach Zogmayer „bedarf es keiner bevormundenden choreographischen Inszenierung eines städtischen Bühnenraums, sondern der Bereitstellung von Raum und eines sehr reduzierten Inventars zur ästhetischen und funktionalen Aneignung“<sup>245</sup>. Der Raum soll demnach für die Menschen erschlossen werden, damit sie darin leben können. Doch wichtiger ist es, zu überlegen, welche Stellungnahme im Leben der Menschen mittels des Kunstwerkes getroffen wird. Daran bemisst sich auch die Bedeutung der Werke Zogmayers, dass ihnen die Menschlichkeit eingeschrieben ist, indem sie immer weiterverweisen auf die Welt, die ihren Sinn durch die Menschen gewinnt.

---

<sup>243</sup> Siehe *schön als das Größere, Weitere* ... Gespräch zwischen Karl Baier und Leo Zogmayer im März 2007. (Anhang c)

<sup>244</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 13. 7. 2009.

<sup>245</sup> Zogmayer 2000, S. 10. Vgl. Walter Grasskamp's Befund über die „narrative Auspolsterung des Stadtraums“, siehe Kap. 2.

## **6. Projekt Lambert Gedächtnisort – Ein Denkmal**

Das Projekt „Anna Lambert – Gedächtnisort“ ist bisher die einzige Arbeit Leo Zogmayers von Kunst im öffentlichen Raum mit Denkmalscharakter. Es handelt sich dabei um eine Erinnerungsstätte für ein einzelnes Schicksal, das stellvertretend stehen soll für viele andere, die Ähnliches erlitten haben. Es kommt hinzu, dass das Denkmal für Krems, der Heimatstadt des Künstlers, entstand und dass somit für den Künstler bei der Planung ein besonderes Interesse vorhanden war.

Die ehemalige Gauhauptstadt Krems an der Donau nimmt eine besonders tragische Rolle in der Zeit des Nationalsozialismus ein. Die gesamte jüdische Gemeinde war schon jahrhundertlang fester Bestandteil der Bürgerschaft und flüchtete aufgrund der Judenhetze ins Exil, soweit dies noch möglich war. Wer blieb wurde verschleppt oder umgebracht. Doch auch schon für die Zeit davor ist belegt, dass die Denunzierung der Juden und der Antisemitismus zum guten Ton gehörte.<sup>246</sup> Heute gibt es diese Gemeinde nicht mehr, und selbst die Synagoge in der Dinstlstraße, ein bedeutendes Bauwerk der Gebrüder Utz von 1896, die jene Zeit überstanden hatte, wurde 1978 aus unerfindlichen Gründen abgerissen. Einer Rettung durch das Denkmalamt kam das Magistrat der Stadt mit dem schonungslosen Abriss zuvor. Seither zeugt nur mehr eine Plakette, angebracht von der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, von dem historischen Bau. Dabei war er errichtet worden, weil die Gemeinschaft der Kremser Juden groß genug war<sup>247</sup> und das Bedürfnis nach einem Gotteshaus bestand. Die einzige greifbare Erinnerung an diesen verlorengegangenen Teil der Kultur dieser Stadt bietet heute nur mehr der jüdische Friedhof.

Über Jahrzehnte wurde die so notwendige Aufarbeitung übersehen und verdrängt. In vorbildlicher Weise arbeitete Dr. Robert Streibel in den Achtzigerjahren im Rahmen seiner Dissertation die gesamte NS-Vergangenheit von Krems auf und führte mit allen noch lebenden Betroffenen der damaligen Zeit Gespräche. Erst 1991 kamen erste Diskussionen um die Aufstellung eines Denkmals auf, welche einerseits auf Unterstützung, andererseits auch auf erheblichen Widerstand trafen. Zogmayer, der damals von Streibel zu dieser Thematik befragt wurde, brachte die Kremser Situation auf den Punkt: „Die jüngste Diskussion um die Aufstellung einer Skulptur in der Kremser Innenstadt wird auf dem Niveau und im Geist der ‚Ausländer raus‘-Hetze geführt.“<sup>248</sup> In den darauffolgenden Jahren wurden die Diskussionen fortgeführt und führten, neben der Renovierung des jüdischen Friedhofs, zur Aufstellung zweier Denkmäler.

---

<sup>246</sup> Vgl. Streibel 1995, S. 28ff. Heute noch dokumentiert Dr. Streibel alle Aktivitäten, was mit dem Kremser Judentum zu tun hat. So setzt er sich für den Friedhof ein und arbeitet mit Schulen zusammen. (Siehe [www.judeninkrems.at](http://www.judeninkrems.at)).

<sup>247</sup> Ein jüdischer Gottesdienst darf erst stattfinden, wenn zehn männliche erwachsene Mitglieder der Gemeinde anwesend sind.

<sup>248</sup> Streibel 1995, S. 208. Leo Zogmayer im Gespräch mit Dr. Robert Streibel.

Das eine Denkmal war für den jüdischen Friedhof vorgesehen, bei dessen Ausschreibung Zogmayers Projekt den zweiten Preis erhielt. Es handelte sich seinem Entwurf nach um 129 Metallkuben, welche jeweils die Daten eines vor dem Anschluss in Krems noch wohnhaften jüdischen Bürgers trugen. Diese sollten, in der Form einer Weltkarte den jeweiligen Todes- und Vertreibungsorten entsprechend angeordnet, in der Erde versenkt werden, wobei die obere Würfelfläche mit der Inschrift sichtbar wäre.<sup>249</sup>

Das verwirklichte Projekt, das den ersten Preis erhielt, stammt von Hans Kupelwieser, der in einer 48 Meter langen Stahlschiene die Schicksale aller jüdischen Bürger der Stadt Krems einschnitt (Abb. 33). Sie soll beim Betreten des Friedhofes eine Schwelle darstellen, an der man nicht ohne weiteres vorbeigehen kann.

So der Friedhof das einzige greifbare Überbleibsel jener Gemeinde darstellt und Kupelwiesers Denkmal der Erinnerung dient, so ist dem Projekt Lambert eine dritte wichtige Aufgabe zugeordnet. Dabei war es um 1994 lediglich ein Wunsch von Dr. Streibel, ein Jahr nach dem Tod der Kremser Bürgerin und Jüdin Anna Lambert eine Gedenktafel an ihrem ehemaligen Wohnhaus, unmittelbar neben dem Steiner Tor, anzubringen. Dieser Wunsch fand Anklang und entwickelte sich zu dem Bestreben nach einer Ausstellung zu Anna Lambert und nach „künstlerischer Gestaltung“<sup>250</sup>, für die Leo Zogmayer ausgewählt wurde. Dieser stellte September 1994 sein Konzept vor. Was anfangs als kleine Erinnerungstafel an eine Person gedacht war, wurde durch den Vorschlag des Künstlers ausgeweitet: „Die Idee, vom persönlichen Schicksal einer Frau, eines einzelnen Opfers auszugehen, scheint mir am besten der Gefahr der abstumpfenden Abstraktheit von Todes- und Vertreibungsstatistiken, die man von vielen Gedenkstätten ablesen kann, zu begegnen.“<sup>251</sup>

Das Projekt umfasst eine Metallplakette zur Erinnerung an Anna Lambert, deren Schicksal stellvertretend für das aller Kremser Juden stehen soll. Indes handelt es sich nicht nur um ein in-Erinnerung-rufen, sondern es gewinnt eine zusätzliche Dimension durch die zwei Bronzequader, die im Fundament des Steiner Tores verankert wurden. Diese enthalten „Mahntexte, die von 492 BürgerInnen unterzeichnet wurden“, so der Wortlaut der kleinen Metalltafel. In dem Text wird an die Gefährlichkeit von Vorurteilen, allen voran jenen gegenüber den Juden, erinnert und deutlich Position bezogen gegen deren Auswirkungen. Am Ende des Dokuments heißt es, es gelte, der „Ausgrenzung, Verfolgung und Abschiebung von Menschen entgegenzutreten.“<sup>252</sup>

Es wurde im Rahmen der Einweihung des Denkmals daran erinnert, dass es sich um ein nur von Bürgern initiiertes, finanziertes und erdachtes Projekt handle. Seitens der Stadtführung hat es zu

---

<sup>249</sup> Ebd., S. 18.

<sup>250</sup> Nidetzky 1995, S. 3.

<sup>251</sup> Leo Zogmayer, in: ebd., S. 21.

<sup>252</sup> Nidetzky 1995, S. 24. Der vollständige Text befindet sich im Anhang. Siehe Anhang h.

keinem Zeitpunkt eine Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit im Dritten Reich gegeben. Es wäre in Krems auch unmöglich, ein sichtbares Denkmal zu setzen, so Dr. Streibel.<sup>253</sup> Kupelwiesers Stahlband befindet sich an einem sicheren Ort, wo es niemandem „weh tut“, und laut Streibel erschließe sich das Denkmal dem normalen Besucher nicht. Streibel hatte beim Projekt Anna Lambert, das an einem wesentlich prominenteren Ort situiert ist, angeregt, auf der Metalltafel den Davidstern anzubringen als „Symbol für Identifikation und Zuordnung“, wohl auch, damit das Denkmal nicht zu unscheinbar bliebe. Dies lehnte Zogmayer damals ab, weil das seiner Meinung nach eine zu starke Konkretisierung bedeutet hätte.

So zeichnen sich zwei Problematiken ab, die sich aus der Gestaltung des Denkmals ergeben, erstens die auf den ersten Blick auftretende Unerklärbarkeit und zweitens die Unauffälligkeit, wenn nicht sogar Unsichtbarkeit des Werkes. Die Unerklärbarkeit des Denkmals ergibt sich daraus, dass es keine Bilder aufweist, die deutbar wären. Die einzigen Anhaltspunkte einer Erklärung bieten die Inschriften „In dieser Stadt“ und „1932-39“ auf den sichtbaren Außenseiten der Bronzekuben und der Metalltafel (Abb. 20), auf der nicht der unterschriebene Mahntext aufgeführt ist, der aber die Verbindung herstellt zwischen Anna Lambert, der ehemaligen jüdischen Gemeinde und dem Mahntext (siehe Anhang h). Die Konzeption des Kunstwerkes erfordert eine tiefergehende Auseinandersetzung mit diesem, zumal die Bronzewürfel sich auf den entgegengesetzten Seiten des Steinertores befinden. Die beiden Inschriften der Kuben entfalten erst gemeinsam ihre Bedeutung. Die Jahreszahlen weisen auf eben jene Periode hin, in der Juden gegenüber schon größere Vorbehalte fühlbar wurden. Erst im Zusammenhang mit dem hinweisenden „In dieser Stadt“ wird der Bezug zu Krems konkret hergestellt. Diese Andeutung birgt eine Anklage, die unleugbar ist. Denn gerade in der Zeit vor dem Einmarsch der Hitlertruppen war es noch nicht jene von oben verordnete Judenhetze, die zu offen ausgetragenen Antisemitismus führte.

Der Bezug zu Anna Lambert erschließt sich erst durch die Plakette, die an ihrem ehemaligen Wohnhaus angebracht wurde und somit ihr Schicksal aus der Zeit von 1932 bis 1939 stellvertretend für alle anderen herausnimmt. Gemäß Leo Zogmayer ist diese „Konkretisierung“ wichtig, damit die Thematik verinnerlicht werden könne.<sup>254</sup> Klaus Scherpe benennt in seinem Aufsatz „Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur ‚nach Auschwitz‘“ das „Gebot des Nicht-Vergessens“, denn zum „Kernstück der Erinnerungspolitik“ gehöre die „Identifikation mit den Opfern“.<sup>255</sup> Somit ist über das Gedenken an Anna Lambert und aller jüdischen Bürger von Krems eine Basis gelegt, für die die beiden Bronzeschreine als Denkmal fungieren.

---

<sup>253</sup> Dr. Streibel im Gespräch mit Astrid Willim im Juni 2009. Dabei bezog er sich auf den Südtiroler Platz gegenüber des Tores.

<sup>254</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer am 13. 7. 2009.

<sup>255</sup> Scherpe 1996, S. 255ff.

Gleichzeitig wird der Bogen bis zur Gegenwart gespannt durch die Texte, die im Inneren der Kuben ruhen. Die Mahnung für den Betrachter kann nur aus dem Gedenken mittels der Inschriften erwachsen, da die eingeschlossenen Texte nicht zugänglich sind. Dies ist aber auch nicht notwendig, da es sich um eine Stellungnahme von Bürgern der Stadt handelt. Diese ist schon im Inneren angelangt, versinnbildlicht durch und beschlossen in den Bronzekuben.

Somit erklärt sich das Denkmal durch die Inschriften, sobald der Betrachter sich ernsthaft mit ihnen auseinander setzt, weil die historischen Bezüge über die Jahreszahlen offen liegen. Diese Bildlosigkeit von Zogmayers Projekt steht im Zeichen der Problematik der „Nicht-Darstellbarkeit des Holocaust“<sup>256</sup>, da jede Darstellung der Gräueltaten jener Zeit diesen in keiner Weise nahe kommen kann und auch nicht soll. Dies leitet über zur Unsichtbarkeit des Denkmals. Wenn man von der (Un-)Sichtbarkeit eines Kunstwerkes spricht, bezieht man sich auf dessen formale Lösung. Gerade bei Werken, die sich auf die Verbrechen der NS-Zeit beziehen, erweist sich die Formfindung als besonders schwierig. 1991 sagte Leo Zogmayer gegenüber Dr. Streibel, als dieser eine Diskussion zur Aufstellung eines Denkmals anregte: „Ein traditionelles Denkmal kommt wohl nicht in Betracht“, es seien „unkonventionelle Lösungen“ vonnöten.<sup>257</sup> Dies mag auch damit zusammenhängen, dass die Stadt Krems als ehemalige Gauhauptstadt eine schwierige Vergangenheit hat und die Diskussion um ihre Rolle in Krems heute noch ungern aufgenommen wird.

Aus diesem Grund wurde das Konzept in vielen Gesprächen im Zeitraum eines halben Jahres erarbeitet. Die Wahl des Ortes hat bei diesem Denkmal besonderen Charakter, da es durch seine Einbettung in das Steinertor, dem Wahrzeichen der Stadt, doppelte Bedeutung erlangt. Dadurch werde „die wichtigste soziale Funktion des Denkmals, die Anregung des öffentlichen Diskurses der kollektiven Erinnerung“<sup>258</sup> unterstützt, und zugleich durch die räumliche Nähe zum nebenstehenden ehemaligen Wohnhaus Anna Lamberts ein historischer Bezug eröffnet und somit die Wahl des Ortes untermauert. Indirekt wurde damit einem Wunsch für die Schaffung einer Gedenkstätte entsprochen, den Anna Lambert schon im Juni 1990 Dr. Streibel gegenüber äußerte:

Die Errichtung eines Gedenksteines, der die Ermordung der Kremser Juden der Nachwelt in Erinnerung halten soll, ist das wenigste, das getan werden kann für die Anerkennung der Opfer des verbrecherischen Rassenhasses. Ich hoffe von ganzem Herzen, dass dieser Stein an einem viel besuchten Platz in der Stadt Krems errichtet wird.<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 256.

<sup>257</sup> Leo Zogmayer im Gespräch mit Dr. Streibel, in: Streibel 1991, S. 208.

<sup>258</sup> Leo Zogmayer, in: Nidetzky 1995, S. 23.

<sup>259</sup> Streibel 1995, S. 204.

Es wurde somit ein Denkmal im Denkmal geschaffen, das durch seinen Ortsbezug<sup>260</sup> besondere Aussagekraft erlangt. Zudem wird sie durch die bewusste Setzung ins Fundament des Wahrzeichens erhöht, gleichsam als Fundament der Bevölkerung der Stadt. Diese formale Lösung ist im reduktiven Stil des Künstlers ausgeführt, welche dem Mahnmal dienlich ist.

Eine ähnliche Intention wie das *Projekt Lambert* verfolgte Jochen Gerz mit seinen beiden Denkmälern *2146 Steine: Ein Monument gegen Rassismus* in Saarbrücken und das *Monument gegen Faschismus* in Harburg bei Hamburg. Beide sind Beispiele für eine neue Art von Denkmal, die sich den üblichen Konventionen verweigert. Bei dem Projekt *2146 Steine* handelt es sich um eine nicht genehmigte Aktion des Künstlers, bei der jeweils in der Nacht Pflastersteine auf dem Platz vor dem Saarbrückener Schloss entnommen wurden und andere falsche Steine an deren Stelle gesetzt wurden. Auf den originalen Steinen wurden die Namen aller verlorenen jüdischen Friedhöfe Deutschlands eingraviert. Dann wurden sie, wiederum in der Nacht, vor dem Schloss mit dem Namen nach unten wiedereingesetzt. In einem Brief informierte Gerz Oskar Lafontaine, zu der Zeit Ministerpräsident des Saarlandes, damit die Aktion publik würde. Auf diese Weise wurde das unsichtbare Monument Teil des öffentlichen Gedächtnisses, gemäß seinem Wunsch: „Denn die Orte der Erinnerung sind Menschen, nicht Denkmäler.“<sup>261</sup> 1993 wurde das Mahnmal der Stadt überantwortet.

Damit ist indirekt ebenjener Bezug zur heutigen Zeit gespannt, wie es später im Projekt Lambert verwirklicht wurde, weil jeder Mensch die Verbindung ziehen kann und muss, über den Verweis auf den heute immer noch aktuellen Rassismus. An dem Ort selbst gibt es keinen Hinweis auf das Denkmal außer der Umbenennung des Platzes in „Platz des Unsichtbaren Monuments“, welche den unwissenden Besucher fragen lässt, was es damit auf sich habe.

Im Falle des Monuments gegen Faschismus in Harburg handelt es sich um eine zwölf Meter hohe bleiverkleidete Säule, welche die Besucher nach der Enthüllung 1986 aufforderte, diese zu beschriften. Innerhalb von sieben Jahren wurde die Säule nach und nach im Boden versenkt, sodass sie letztlich zu einem verschwundenen Monument wurde. Auf einer beigefügten siebensprachigen Tafel steht:

Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der zwölf Meter hohe Stab aus Blei trägt, um so mehr von ihm wird in den Boden eingelassen. Solange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen das Unrecht erheben.<sup>262</sup>

Hierin ist eine inhaltliche Parallele zum Denkmal Zogmayers erkennbar. Es sind nicht allein die Betreiber und Unterstützer des Projekts, die die Mahnschrift unterschreiben, sondern die

---

<sup>260</sup> Ortsbezogenheit ist bei diesem Beispiel auch im Kontext des herkömmlichen Begriffes „Ort“ zu verstehen neben jenem, der in den übrigen besprochenen Arbeiten Zogmayers jenem reinen Schauen der Welt verpflichtet ist.

<sup>261</sup> Zitat Jochen Gerz, zit. nach Streibel 2009, S. 16.

<sup>262</sup> Wortlaut zit. nach [http://www.cultura21.de/magazin/menschen/men200708\\_gerz01.html](http://www.cultura21.de/magazin/menschen/men200708_gerz01.html), 17. 9. 2009.



Bevölkerung und die Touristen, die aktiv teilnehmen können. Deren Aktion bzw. Reaktion zeigt ebenfalls Parallelen zu Krems: War es in Krems eine Liste von Bürgern, die eine Art von Petition unterschrieb, so gab es viele, die im Sinne des Mahnmales in Harburg unterschrieben. Aber gerade die Säule wurde auch zum Ort der Wiederbetätigung, wie es Gerz selbst beschreibt:

Der Akt der Signatur bedeutet normalerweise den Abschluß, die Vollendung einer künstlerischen Arbeit und damit ihre Identifikation. Hier sind aber die Signaturen die Arbeit selbst. Wir hatten mit einigem gerechnet, zum Beispiel mit Gleichgültigkeit. Ohne Unterschriften wäre die Säule eine Skulptur mit einer Gebrauchsanweisung gewesen. Ohne Inschriften wäre sie von Dauer gewesen. Sie hätte ihre Form nicht verändert, sie wäre nicht nach und nach verschwunden. Die Heftigkeit des Publikums hat uns überrascht. Alle Unterschriften wurden sofort verkratzt und mit Schimpfworten unkenntlich gemacht. Leute haben auf dieses Mahnmal geschossen, andere haben Sägen oder Messer mitgebracht.<sup>263</sup>

Ebenso verzeichnet die Chronik des Projekts Anna Lambert nicht einmal zwei Monate nach dessen Enthüllung das Auftauchen eines Hakenkreuzes oberhalb eines Bronzekubus, also auf dem Wahrzeichen der Stadt. Gerade solche Vorkommnisse zeigen, wie aktuell derartige Mahnmale sind und wie notwendig eine Aufarbeitung.

Beide Projekte von Gerz sind Beispiele für ein neues Denkmalverständnis, das in den Achtzigerjahren aufkam. Diese „Gegenmonumente“ waren Ausdruck eines Misstrauens gegenüber monumentalen Formen und der Wunsch der neuen Generation nach Abgrenzung.<sup>264</sup>

Gerade mit dem Harburger Projekt schuf er einen „neuen Typus von Denkmälern, die die traditionell angestrebte kurze Betroffenheit des Betrachters ersetzt durch seine bleibende Mitautorenschaft und Mitverantwortung.“<sup>265</sup> Damit spricht Gerz dieselbe Problematik an wie Zogmayer, denn auch dieses Projekt entstand im Zuge einer öffentlich geführten Diskussion und eines Wettbewerbs.

Zogmayer stellt für sich selbst ein Unbehagen im Denkmalsbetrieb fest.<sup>266</sup> Er meint, oftmals passiere eine Aufarbeitung noch „zu reflexartig“ und das Meiste werde sehr „selbstgerecht“ gemacht. Eine Äußerung müsse aber möglich sein, umso wichtiger erscheint daher ein wohl überlegtes Handeln, damit sie nicht zu „billiger Selbstlosprechung“ verkomme.

Peter Burke meint hierzu, dass Geschichte nur allzu oft verfälscht wird, weil Dokumente vernichtet wurden und es unangenehme Aspekte gab, die man vergessen wollte. Manches wurde verdrängt, weil es das Selbstverständnis einer Gruppe oder einer Gesellschaft erschüttern würde.<sup>267</sup> In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wollten viele Deutsche, wie auch Österreicher, das Vorgefallene vergessen.

In diesem Zusammenhang schreibt Young, dass moderne Monumente es an sich haben, sich auf nichts zu beziehen als auf sich selbst, woraus sich für Young, ähnlich jenem Zogmayers, jener

---

<sup>263</sup> Gerz 1996, S. 253ff.

<sup>264</sup> Siehe Young 1995, S. 87.

<sup>265</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Jochen\\_Gerz](http://de.wikipedia.org/wiki/Jochen_Gerz), am 19. 7. 2009.

<sup>266</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 14. April 2009.

<sup>267</sup> Vgl. Burke 1996.

Schluss ergibt: „In shouldering the memorywork, monuments may relieve viewers of their memory burden.“<sup>268</sup> Young schließt seinen Text mit der Feststellung, dass nicht das Mahnmal und seine Entstehung im Mittelpunkt stehe, sondern dass es durch die Betrachter und Besucher, indem sie sich beim Mahnmal erinnern, mit Bedeutung gefüllt wird.<sup>269</sup> Es sei daher, so Zogmayer, in solchen Fällen ein professionell durchgeführter Wettbewerb anzustreben, um zu einem entsprechenden Ergebnis zu gelangen, das sich dieser Oberflächlichkeit verschließt.<sup>270</sup> Je mehr ein solches Mahnmal verinnerlicht wird, desto weniger existiert es äußerlich und umso mehr wird es zum Symbolträger.

Gerz' 2146 *Steine* hat demnach den Nachteil, dass die Aktion eher im Gedächtnis bleibt und erinnerungswürdiger scheint, als es die Intention des Monuments ist. Sehr ähnlich ist jedoch, dass die Benennung des Platzes in Saarbrücken und die Inschriften der Bronzekuben Parallelen aufweisen, da beide dem Betrachter die Aufgabe übertragen, nach dem geschichtlichen Hintergrund zu fragen. Sie bieten sich an einem Ort an, der das Potenzial eröffnet, Ort der Erinnerung zu werden. Ortsbezogenheit ist hier in dem Sinne zu verstehen, dass der Ort Raum bietet für eine „soziale Aktion“<sup>271</sup>. Wiederum fungiert das Kunstwerk als Katalysator, um Aufarbeitung zu ermöglichen. Jochen Gerz sagt hierzu:

Ich glaube nicht, daß jemand diese Vergangenheit „leben“ kann, ohne sie mehr oder weniger zu verdrängen. Der verdrängten Vergangenheit entspricht das verdrängte Mahnmal. Man kann Abwesenheit nicht verdrängen. [...] Die Arbeit schiebt sich nicht dazwischen. [...] Sie existiert, weil wir *hier* sind. Das Gedächtnis kann keinen Ort außerhalb von uns haben. Die Arbeit handelt nur davon. Wenn uns das Erinnern zu schwer erscheint, muß das Werk grausam sein: Es darf nicht an unsere Stelle treten. [...] Das, was man leben kann, was man tun oder verändern kann in bezug [sic] auf diese Erinnerung, das ist unser Leben „hier und jetzt“.<sup>272</sup>

Damit ist das Projekt Anna Lambert nicht als Akt der Selbstgerechtigkeit zu werten, sondern als aktiv verstandenes Gedenken zum Zeitpunkt der Enthüllung und auf Dauer als ein Mahnmal gegen Vorurteile. Zogmayer sieht dabei „die Kunst im Dienste der Wirklichkeit“, er betont: „Gerade nach Auschwitz brauche ich die Kunst als Enthüller.“<sup>273</sup> Die Kunst vermag eben durch ihre Mannigfaltigkeit eine leichtere Annäherung an diese schwere Thematik. Sie hat das Potenzial, dass wir in uns den Ort des Gedenkens durch das Denkmal finden.

In diesem Sinne erhält der Begriff der Ortsbezogenheit als eines Erlebnisses des Ortes gesellschaftliche Relevanz. Hier kommt aber wieder seine ursprüngliche Bedeutung zum Tragen, da das Werk an dem Ort der dauerhaften Anbringung seine Bedeutung entfaltet. Die verdoppelte

---

<sup>268</sup> Young 1995, S. 83.

<sup>269</sup> Ebd., S. 98.

<sup>270</sup> Vgl. Streibel 1991, S. 208. Young meint hierzu: „In fact, as many contemporary artists have long recognised, the process of the memorial competition itself is often at least as rewarding as the final result.“ Young 1995, S. 90. Er bezieht sich dabei auf den ersten offenen Wettbewerb für ein Denkmal in Auschwitz 1957 unter der Leitung von Henry Moore.

<sup>271</sup> Vgl. Young, S. 97.

<sup>272</sup> Gerz 1996, S. 262 und 264.

<sup>273</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 14. April 2009.

Bedeutung, die nun dem Steiner Tor zukommt, hat das Potenzial, den Menschen der Stadt, aber auch den Besuchern, zum Erlebnis der Erinnerung zu verhelfen. Die äußere unscheinbare Form des Denkmals und die nicht vollends festgelegte Bedeutung ermöglichen sie dem ernsthaften Betrachter.

### **Schluss. Schauen mit offenen Sinnen**

Ziel dieser Arbeit war es, den Künstler Leo Zogmayer von den Minimalisten abzugrenzen und seine ästhetischen Vorstellungen zu verorten. War es das Anliegen der Minimal Art, das Kunstwerk unter Verzicht auf dessen Einzigartigkeit in den Dienst einer Raumerfahrung zu stellen, so wird bei Zogmayer die Bedeutung des einzelnen Werkes abgewertet zugunsten des Erlebens der Welt selbst. Es zeigte sich auch, dass es eindeutige weltanschauliche Unterschiede gibt, dass sich jedoch sehr wohl ähnliche Erfahrungen in den Arbeiten der Minimalisten und in jenen Zogmayers gewinnen lassen.

Damit ist auch der Begriff der Postmoderne<sup>274</sup> ausgeschaltet, der neue Bedeutungen anbietet. Vielmehr ist der von Karl Baier in Anlehnung an Heinrich Klotz vorgeschlagene der „zweiten Moderne“<sup>275</sup> anzuwenden, welcher bei Zogmayer zwar die stilistische Nähe zur klassischen Moderne aufbaut, jedoch eine Offenheit für Bedeutungen im Sinne des Zen offeriert. Konkret meint das ebenjene Institutionskritik des Sehens, die bei Zogmayer zum Angebot wird.

Das Schöne, so Leo Zogmayer, ist in allem sichtbar. Bare Sicht bedeutet den unbeschränkten und freien Blick auf die Welt. Diese ermöglicht, den sich uns eröffnenden Raum, in dem wir unseren Blick auf ein Ding fokussieren, zu einem Ort zu machen. Nicht ein in Koordinaten eingelassener Raum, sondern das In-die-Welt-eingelassen-sein, das In-der-Welt-sein erhält für den Betrachter eine persönliche Bedeutung und macht diese durch das Ding zu einem Ort.

Leo Zogmayer stellt sich nicht in den Dienst einer Sache, sondern vielmehr in den Dienst der Menschen: „Der Künstler schaut wirklich hin, er artikuliert sich mit seinem künstlerischen Ausdrucksvermögen.“<sup>276</sup> Zogmayer strebt in höchstem Maße nach Verbindung von Kunst und Leben, einer Verbindung, welche die alltäglichen Lebensvollzüge bereichern soll. Der direkte Einbezug des Betrachters in seine Arbeiten entspricht einer Botschaft, die durch ihre Unmittelbarkeit unverfälscht bleibt. Was Zogmayer kritisiert bzw. wogegen er arbeitet, ist nicht die Kultur schlechthin, es sind gewisse Praktiken in ihr, welche die Wahrnehmung in Beschlag nehmen, sie verschleiern. Kultur ist die Ansammlung von tradierten Praktiken, die über die Zeit in einem kontinuierlichen Prozess ausgeübt werden, sich verändern oder anderen Platz machen.

---

<sup>274</sup> So verwendet bei Fernando Castro Florez in: Zogmayer 2008, S. 25; Dieter Ronte, in: Zogmayer 1991 (1), S. 13; ders., in: Zogmayer 1985, S. 10.

<sup>275</sup> Zogmayer 2006 (2), S. 16f.

<sup>276</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 13. 5. 2009.

In den letzten zweihundert Jahren hat sich die westliche Kultur durch die Industrialisierung, die Beschleunigung des Lebens und die mediale Überrepräsentation derart verändert, dass den Menschen die Qualität der Wahrnehmung zunehmend verloren geht. Damit einher geht der Verlust von Lebensqualität durch das „Zerriebenwerden zwischen den Zeitblöcken“<sup>277</sup>, wie Zogmayer es nennt, zwischen den Pflichten, denen nachgekommen werden muss. Hier fand er in der östlichen Denkweise ein Modell, das in der heutigen Zeit neue Aktualität gewinnt, indem es den Menschen im wahrsten Sinne die Augen öffnet. Hier liegt auch der Grund für Zogmayers Institutionskritik der Wahrnehmung, er richtet sich gegen den „Druck[, den] die gegenwärtigen Zeitverhältnisse auf den Menschegeist ausüben.“<sup>278</sup>

Man kann freilich nun auch einwenden, dass Zogmayer in seiner Abstraktion, in dieser seinen eigenen Gedanken folgenden Besinnung und durch sein Schaffen, zu wenig konkret auf Fragen der Gesellschaft eingeht, sich derer nur allzu fern zuwendet und keine Kritik an Missständen der Welt walten lässt. Wenn man aber aus dem Oeuvre des Künstlers einen Schluss ziehen kann, so ist es nicht der verneinende, ablehnende Gestus der Institutionskritik in der Minimal Art, aus dem heraus er sich künstlerisch äußert, sondern es ist ein positiver, ein das Leben in der Welt und die Wahrhaftigkeit, sowohl in den Menschen als auch zwischen den Menschen, ansprechender Wille zum Leben. So steht das Bewundern der Schöpfung im Mittelpunkt, der Welt als auch der Menschen.

Zogmayers Werke funktionieren aus dieser einfachen äußeren Form und einer lebendigen Weltaneignung heraus. Ihnen wohnt das Streben nach der „Schau“ der Welt inne. Durch die katalysatorische Funktion mancher Arbeiten wird eine Verbesserung des Lebens angestrebt, indem die ganzheitliche Wahrnehmung der Welt entschleunigt wird. Dadurch gewinnen die Werke für den Betrachter gesellschaftliche und womöglich auch meditativ-religiöse Relevanz. Es muss auf Zogmayers kirchliche Raumausstattungen hingewiesen werden, die in einem sakralen Rahmen das Menschen Verbindende und somit das Leben suchen. Zogmayer stellt in keinem seiner Werke religiöse Ansprüche, lässt sie aber offen für die Erfahrungen der Betrachter: „Kunst wirkt, indem sie Resonanz auslöst, den innersten Grund berührt.“<sup>279</sup> Jeder wahre Künstler zieht seine Gedanken aus sich selbst, mit Muße erlebt er diese Selbstbegegnung als Antrieb seines Schaffens, und dieses formt sich in immer anderer Weise. Als Betrachter der Kunst muss man nur *schauen*: „Man muß an Kunst mit unvoreingenommenem Geist und offenen Sinnen herantreten, das ist vielleicht das Allerwichtigste [...]“.<sup>280</sup>

---

<sup>277</sup> Baier/Zogmayer 2007, S. 79. (Siehe Anhang c)

<sup>278</sup> Klaghofer 2000, S. 35.

<sup>279</sup> Gespräch mit Leo Zogmayer vom 11. 3. 2009.

<sup>280</sup> Gombrich 1995, S. 36.

## Anhänge

### Anhang a)

Schön kommt von schauen. Gespräch zwischen Tayfun Belgin und Leo Zogmayer im Juni 2006 zur Ausstellung *Leo Zogmayer – schön* in der Kunsthalle Krems, 25.7. – 24.9. 2006.

### Anhang b)

Verweile nicht, du bist so schön! Interview zwischen Carl Aigner und Leo Zogmayer im Juli 2006 für die Fotozeitschrift Eikon.

### Anhang c)

schön als das Größere, Weitere ... Gespräch zwischen Karl Baier und Leo Zogmayer im März 2007.

### Anhang d)

Frank Ostwald, "neither". Zur Ausstellung Leo Zogmayers in der Galerie hilger contemporary, August – September 2005.

### Anhang e)

Leo Zogmayer, Das Ding: Ost – West. Text zu den Ausstellungen „WHY CHINA?“ 2008 in der pieceunice art contemporain in Genf und 2009 in der Nexus Kunsthalle in Saalfelden.

### Anhang f)

Paul Valéry, Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci, in: ders., Leonardo. Drei Essays, Frankfurt am Main: Insel 1960 (1895/1919), S. 29-32.

### Anhang g)

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>8</sup>1998, S. 29-32; 55.

### Anhang h)

Texte des *Projekts Anna Lambert*, in: Gerhard Nidetzky u. a. (Hgg.), In dieser Stadt. Anna Lambert Gedächtnisort Krems, Krems 1995.

### Anhang i)

Zu den zerlegten Texten von Leo Zogmayer. Ein Nachtrag.

*neither*, in: Zogmayer 2006.

*bildnis du dir kein machen sollst*, in: Karl Baier und Joseg Sinkovits (Hgg.), Spiritualität und moderne Lebenswelt, Wien: Lit 2006, S. 239.

## Anhang a)

Schön kommt von schauen. Gespräch zwischen Tayfun Belgin und Leo Zogmayer im Juni 2006 zur Ausstellung *Leo Zogmayer – schön* in der Kunsthalle Krems, 25.7. – 24.9. 2006.

T.B.: Inwieweit ist es möglich, mit dem Thema „schön“ eine Ausstellung zu gestalten?

L.Z.: Vielleicht absolvieren die Ausstellungsbesucher einen Kurs im Schauen, eine Kür, keine Pflichtübung. Wie eine entspannte Weinkost ...

Folgende Textzeile steht in der Ausstellung an der Wand:

schön kommt von schauen / und bedeutet sichtbar /

schauen ohne zu werten : alles sichtbare ist schön

T.B.: Was bedeutet "schauen ohne zu werten"? Und wozu wäre das gut?

L.Z.: Wir sind konditioniert, während wir schauen das Geschaute mit bereits Bekanntem zu vergleichen und sofort zu werten. Meist heben wir sogar vom Schauen, das sich ja nur im Jetzt ereignen kann, schnell ab. Und verweilen mehr in Vergangenheitsbildern, in Zukunftsplänen und -phantasien und schauen nur so nebenbei, sind nur so nebenbei anwesend. Der Akt des Schauens unterliegt so dem permanenten Würgegriff unserer Vorurteile, Muster, Vorstellungen usw. Infolge dieser antrainierten Selbstbeschränkung denken wir im Akt des Sehens mehr als wir schauen. Das müsste nicht so sein. Darum geht es in dieser Ausstellung.

T.B.: Inwieweit bietet sich das „Schöne“ an, Objekt zu werden, sich zu materialisieren?

L.Z.: Das Schöne bietet sich in allem an, in jedem Ding, jeder Bewegung. Die Kunst hilft nach und steigert Sichtbarkeit. Künste sind Schönheitskulte. Sie entfalten Verführungsstrategien, überreden uns, die Welt zu betrachten und zu bejahren – oft auf vertrackten Umwegen ... Künstler produzieren sehr spezifische Gegenstände, Sehhilfen, die meist auf Objekte zum Anschauen reduziert und somit missverstanden und missbraucht werden.

T.B.: Wie funktioniert das in deiner Ausstellung?

L.Z.: Für jeden einzelnen Besucher kann der Mehrwert des Sichtbaren, der sich im Wort schön äußert, an einem anderen Objekt spürbar werden. Doch kein Stück will diese gesteigerte Aufmerksamkeit an sich binden. Eine Ausstellung, die dieses Thema ernst nimmt, ist automatisch auch eine Ausstellung gegen Idolatrie (Bilderverehrung). Nicht um Bilder, welche die wirkliche Welt mit schönem Schein zudecken, geht es hier, vielmehr um das Urbildliche, eben das Schöne – das in jedem Ding, in jedem Moment wirkt. Es geht um das Schauen selbst. Alles was sich in den monochromen Glasflächen spiegelt, was sich durch einen der Rahmen zeigt, gilt als schön. Die Fotos in der Ausstellung sind exemplarische Ausschnitte aus endlosen Rezeptionsläufen. Überall taucht das Schöne auf, 'an jeder Straßenecke' hat ein Dichter gesagt.

T.B.: Gibt es eine innere Dimension von „schön“, wie kann man diese begrifflich fassen, können wir sie überhaupt begrifflich fassen? Kann man überhaupt von dem „Schönen“ sprechen?

L.Z.: "Schön" artikuliert Bejahung. Einverständnis mit dem was ist. In Kunstwerken verdichten wir das Schöne, darauf achtend, dass die Dichtung, die wir dem Schönen antun, es nicht erdrückt ... Doch von kognitiver Fassbarkeit kann keine Rede sein. Eher entschlüpft uns dieses "schön", als dass wir es in kommunikativer Absicht gebrauchen. Fast scheint es richtiger, zu sagen, dass es sich ohne unser Zutun selber spricht.

T.B.: Ist „schön“ bloß eine Idee? Hat das „Schöne“ einen Wahrheitsanspruch?

L.Z.: Es geht um nichts anderes als den erlebbaren Mehrwert des Sichtbaren. Und ich ermuntere zu prüfen, was passiert, wenn wir das Schauen nicht durch Wertungen bevormunden.

T.B.: Wie ist das Verhältnis von "schön" und Zeit?

L.Z.: Wer z.B. einen Menschen ansieht und gleichzeitig mit früheren Begegnungen vergleicht oder in Zukunftspläne verstrickt, sieht und hört sein Gegenüber nicht wirklich. Im Extremfall veranlasst das, den anderen zu töten, wenn zwischen die Menschen ein erlerntes Feindbild tritt, das stärker wirkt als das Wiedererkennen des Mitmenschen im Gegenüber.

T.B.: Wenn „schön“ von Schauen kommt, kann es dann ein unschönes „Schauen“ geben?

L.Z.: Das ist eine hilfreiche Formulierung. Als unschönes Schauen würde ich eine Wahrnehmungshaltung bezeichnen, bei der Wertung, Gewichtung, Beurteilung vor das eigentliche Schauen tritt. Eine Art antrainierter Blindheit, die auch im Zusammenhang damit steht, dass der Mensch der abendländischen, also mit kleinen Einschränkungen der heutigen Globalkultur, Schauen und Staunen zugunsten eines possessiven Zugriffs auf die Welt verlernt hat. Der westliche Mensch schaut nicht – er will wissen. Und Wissen ist eine schlaue getarnte Spielart von Besitzen, von Haben wollen. Poesie und Schönheit zeigen sich, wenn die Fiktion, besitzen zu können, durchschaut und aufgegeben wird.

T.B.: Wenn alles Sichtbare schön sei, wieso empfinden wir dann „Unschönes“ in der Architektur, in der ästhetischen Gestaltung etc.?

L.Z.: Man sagt ja selten unschön, sondern eher hässlich, was sich von Hass ableitet. Da wird nicht nur zwischen schön und unschön unterschieden, es kommt spürbar etwas Aggressives ins Spiel.

T.B.: Heißt das, dass du als Künstler dem Unterschied zwischen schön – als ästhetisch adäquat – und hässlich – als ästhetisch unangemessen – keine Relevanz zubilligen willst? Wie kannst du dich dann überhaupt noch ausdrücken?

L.Z.: Das meine ich nicht. Vielmehr geht es darum, die sinnfällige Ordnung zu akzeptieren: Erst schauen, nichts als schauen. Und erst dann, wenn die Situation es erfordert, unterscheiden, sortieren, handeln. Unsere Kultur lehrt und praktiziert das sinnlose Gegenteil: flüchtige Wahrnehmung, aber unablässiges Kramen in den Speichern. Gegenwart wird ignoriert, Vergangenheit und Zukunft werden zelebriert.

T.B.: Wieso ist das so schädlich?

L.Z.: Weil wir auf diese Art nicht wirklich leben. Wir simulieren Leben auf imaginären Schauplätzen, wir erinnern uns, bedauern, was vorbei ist, fürchten uns vor der Zukunft, die wir uns selbst ausmalen usw. Das wirkliche Potential, das pure Leben im Jetzt, liegt brach. Decken wir das Sichtbare immer wieder mit subjektiven Urteilen zu, brauchen wir offenbar von Zeit zu Zeit heftige Eruptionen, welche die Überlagerungen wegsprengen. Nach solchen Apokalypsen (griech. Enthüllungen) ist das Schöne wieder möglich.

T.B.: Wie kommen wir raus aus den Apokalypsen?

L.Z.: Verhüllen wir die Welt nicht mit entstellenden Wertungen, brauchen wir auch keine schmerzhaften Enthüllungen. Dann sind auch keine apokalyptischen Entwertungen mehr nötig und finden auch nicht mehr statt.

T.B.: Ist „schön“ nur eine Kategorie für Philosophen, lediglich etwas Subjektives, oder ist eine Objektivierung möglich?

L.Z.: Ich glaube nicht, dass wir die Objektivierung leisten müssen bzw. können. Schön ist weder ein Thema, das Philosophen vorbehalten ist, noch geht es um etwas Subjektives. Es sei denn, wir reden noch immer von schön als Befund ichbezogener und kulturell vermittelter Wertung. Das Schöne ist immer da, wir sehen es nur meist nicht, weil wir uns statt im sichtbaren Wirklichen in fiktiven Einkleidungen bewegen.

T.B.: Ist das „Schöne“ eine Bedingung für unser Sein?

L.Z.: Eher die unbedingte Weise. Wie das Leben auftritt. Der anfangslose Anfang.

T.B.: Ist „Schönheit“ eine ontologische Kategorie?

L.Z.: Ontologen zappeln an der Leine, die sie selber auslegen. Die alten Chinesen sahen diese Gefahr. Dort wurde die Ontologie, das Reden über das Sein, als Wassertrieb durchschaut und nicht weiter genährt. Die chinesische Sprache hat für "sein" nicht einmal ein Wort kreiert.

Für den okzidentalen Menschen ist schwer verständlich, dass im alten China die Poesie erfüllt, worum sich im Abendland die Seinslehre abmüht: schön statt sein.

## Anhang b)

Verweile nicht, du bist so schön! Interview zwischen Carl Aigner und Leo Zogmayer im Juli 2006 für die Fotozeitschrift Eikon.

CA: Du hast einmal formuliert, dass Kunstwerke nicht den Blick auf die Wirklichkeit verstellen sollen, sondern den Blick selbst frei machen sollen. Welche Rolle spielt dabei die Fotografie, die seit den achtziger Jahren neben Malerei, Zeichnung, Druckgrafik, Skulptur und Arbeiten in öffentlichen Räumen kontinuierlicher von Dir verwendet wird?

LZ: Das Fotografieren läuft als eine Art Parallelaktion neben der Arbeit an den Rahmen, Monochromien, Texten usw., in denen es um das Öffnen und Demontieren fester Bildformate geht. Die Fotografie begleitet die Arbeit in den Medien, die du anführst, eigentlich kontinuierlich seit meiner Akademiezeit. Wobei mir die Fotografie exemplarisch zeigt, was dem intentionslosen, aufgebrochenen Schauen, worin ich das Thema der Kunst sehe, entgegenkommt.

CA: Vor allem Vilém Flusser hat immer wieder darauf insistiert, dass die Fotografie eine apparative Verlängerung und Erweiterung unseres Sehens darstellt. Die Begriffe „Schauen“ und „Anschauung“ sind neuralgische Momente in Deinem Oeuvre geworden; ist das fotografische Bild nicht doch ein sehr stark konditioniertes Sehen, also etwas grundsätzliches zum Schauen?

LZ: Die Fotografie wird noch immer eher am herkömmlichen Bild gemessen als an den fluiden Qualitäten und Features des Mediums. Dieser konservativen Sehhaltung verdanken die Bild-

Fotografen, die Malerfürsten des boomenden Fotografie-Marktes ihren Erfolg. Flusser hat einmal die Fotografie als ein flugblattartiges Bild bezeichnet. Mir würde es noch besser gefallen, von bildartigen Flugblättern zu sprechen ...

CA: Immer wieder wird gesagt, dass Sehen vom Wissen kommt ... Wie siehst Du den Zusammenhang zwischen Sehen und Wissen?

LZ: Wissen ist getarnter Besitzanspruch. Und der macht bekanntermaßen eher blind als sehend. Der Fiktion des Besitzens wird in unserer Kultur so ziemlich alles untergeordnet. Absurderweise sogar das Schauen. Sprachgeschichtlich lässt sich belegen, dass nicht Schauen vom Wissen kommt, sondern das Wort wissen ursprünglich erblicken, schauen bedeutet.

CA: Es gibt einen Art Kinderspruch: „Ich seh ich seh was Du nicht siehst und darin bist du verloren“ – hängt das Sehen, Wahrnehmen zu sehr an einem restriktiven Subjektbegriff?

LZ: John Cage hat einmal in einer poetischen Formulierung vorgeschlagen: "Nimm die Welt von deinen Schultern. Du wirst sehen: sie hält." – Wir könnten uns fragen, was mit dem Sehen passiert, wenn wir diesen Rat befolgen. Wenn das Sichtbare nicht mehr so strikt getrennt ist von dem, der da schaut. Was bin ich dann? Mitspieler im Schau-Spiel? Bin ich das Spiel? ...

CA: Du beschäftigst Dich seit vielen Jahren aus dem Blickwinkel der Malerei und des Skulpturalen mit dem Phänomen des Rahmens. Ist dies auch für Deine fotografischen Arbeiten von Relevanz?

LZ: Durchaus. Wobei es mir nicht um das Einrahmen der Welt, sondern um das Ausrahmen und Freilassen geht.

CA: Ist nicht der Blick das Mobile des Schauens, das, was soziohistorisch und –kulturell determiniert wird, eine Art Instrument, mit dem das Sehen gelenkt, ideologisiert wird? Mit dem das Sehen auch grundsätzlich ermöglicht wird?

LZ: Durch Lenkung und Ideologisierung, wie du sagst, durch Subjektivierung, wird das Sehen tatsächlich ermöglicht. Davor ist Schauen wirklich. Der Blick ist also von vornherein frei. Er passiert. Der Blick ist der Blitz des Schauens, der unfassbare Lichtpunkt im Gewinde der Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten. – Ich kenne übrigens keine erhellendere Formulierung für das Unterfangen der Moderne als jenes Gedicht René Chars, in dem er meint, wir sollten "einen Blitz bewohnen". Diese koanartige Wendung macht deutlich, dass Schauen Poesie ist.

CA: Ist das Bild aber nicht auch so etwas wie ein visueller Halt, eine visuelle Anhaltung?

LZ: Bilder sind so verhalten – oder so flüssig, sogar überflüssig, wie unser Schauvermögen. Es gibt kein Bild, das nicht früher oder später nach-gibt, wenn wir es als Halt strapazieren.

CA: Noch kurz zum Aspekt der Zeitlichkeit. Bild und Zeitbegriff sind eng verwoben in einer Bildergesellschaft. Ist der Versuch, zu einer Aikonizität zu kommen nicht auch der Versuch, den herrschenden Zeitbegriff zu unterlaufen, ihn aufzuheben? Welche Rolle spielt für Dich Zeit in deinem künstlerischen Arbeiten? Und ist die Fotografie nicht ein ganz besonderes Zeit-Bild?

LZ: Als Zwischenschritt in offenen Rezeptionsläufen tendiert die Fotografie eher zum Achronischen, zur Frei-Zeit, die nicht dem "Zeit haben" unterworfen ist. – Das übermächtige Paradigma der chronologischen Zeit, das als psychologische Zeit, Stress etc. meist negativ erlebt wird, hält sich ja so hartnäckig, weil es nicht als hergestellte Kultfigur wahrgenommen, sondern als naturhaft gegeben gesehen wird. Im intentionslosen, bloßen Schauen, das keinen Zeit-Druck kennt, im Schauen ohne Be-dauern, stürzt die erfundene, gebildete Welt in sich zusammen und der nicht zu unterbrechende Fluss des Wirklichen zeigt sich unverhüllt. Verweile 'nicht', du bist so schön!

## Anhang c)

schön als das Größere, Weitere ... Gespräch zwischen Karl Baier und Leo Zogmayer im März 2007.

K.B.: Das „Jetzt“ ist ein zentrales Thema deiner Kunst und deines Konzepts von Schönheit. Ich stelle mir oft die Frage, was es heißt, in der Gegenwart zu leben. Wie verhält sich das Gegenwärtigsein zu Vergangenheit und Zukunft? Wird nicht der Klang der Welt, wenn man das Jetzt vom Gewesenen und Kommenden abschneidet, zu einem sinnlosen Vorbeirauschen punktueller Momente? Das kann nicht das Leben im Hier und Jetzt sein, das im Zen und in anderen spirituellen Richtungen geübt wird. Man denke nur, was aus Leuten wird, denen durch Gedächtnisschwund die Vergangenheit oder durch Verzweiflung die Zukunft abhanden kommt. Sie sind auch nicht mehr gegenwartsfähig. Gehören also am Ende Vergangenheit und Zukunft zur Gegenwart und zum Ereignis des Schönen?

L.Z.: Ja, sie gehören dazu, wie alles dazugehört, was sich in unserem Gehirn verfängt: Atem, Klänge, Schmerz, die ganze Welt. Und auch Erinnerung und Aussicht. Fatalerweise reduzieren wir aber Gegenwart auf eine Marke, die wir auf einem chronozeitlichen Lineal eintragen, als wäre dieses Instrument schon "vor" der Gegenwart da gewesen. Doch bedarf es Gegenwart, dass ein Modell, wie



das einer raumzeitlichen Achse, überhaupt in die Welt kommen kann. Und oft genug beschreiben wir das Leben in der Gegenwart ja auch ganz anders, z.B. in sozialen Kategorien oder in ästhetischen ...

Übrigens finde ich Gegenwart mit dem Ausdruck "sinnloses Vorbei-rauschen", den du vorhin verwendet hast, treffend charakterisiert. Trotz der Nähe des Rauschens zum Rausch erscheint es mir nüchterner und gesünder als die verbreitete Übung rasender Subjekte, die einem Lebenssinn nachjagen. Und sinn-los muss auch gar nichts Negatives bedeuten. Es könnte damit ein loser Sinn gemeint sein, der immer gegenwärtig ist, dessen Sichtbarwerden aber von unserem Vermögen zu schauen abhängt. Und das Rauschen wäre die Musik dazu.

Um auf dein Beispiel zurückzukommen: Gedächtnisschwund, also zu wenig Gedächtnis, wirkt gewiss meist lähmend auf die Betroffenen. Doch gibt es auch das Krankheitsbild, das sich durch zu viel Gedächtnis auszeichnet. Wobei ich natürlich nicht von überdurchschnittlicher Merkfähigkeit spreche. Sondern von einer abartigen Überbewertung und Aufladung des Speicherinhalts. Das wäre unsere Situation. Das eigentliche Leben, das jetzt ist, wird zwischen den Zeitblöcken, zwischen erinnerten Vergangenheiten und imaginierten Zukünften, aufgerieben. Der Mensch lebt dann nicht mehr bewusst, nicht mehr wirklich. Irgendwann kommt es zur Entzündung dieser Depots. Der Funke springt über in die Außenwelt. Plötzlich brennt es wirklich. So schafft eine Ideologie, welche Vergangenes so hoch gewichtet, auch Arbeitsplätze: beim Militär oder in der Psychiatrie zum Beispiel ... Glaubst du nicht auch, dass es im vorhin beschriebenen Fluss loser Sinnfiguren wohl kaum zu einem Krieg kommen könnte? Entstehen Kriege nicht immer durch die Entzündung gehorteter Bilder?

K.B.: Mhm, Bilder ... Sagen wir Modelle davon, wie die Wirklichkeit sein sollte, die entzündet werden von einem schlagkräftigen Willen. Beides, Modell und Durchsetzungswille, manipulieren die Gegenwart auf eine potentiell gewaltsame Weise. Der Zugang zum Gegenwärtigsein basiert meiner Meinung nach nicht auf solchem Verhalten, sondern auf dem Freilassen der Zeit, das gelöste Sinnfiguren erscheinen lässt.

L.Z.: Die Frage ist nur, wie welche Zeit freigelassen wird. Zeit, wie sie heute in unserer Kultur wirkt, scheint mir wie eine Art Genmanipulation zu funktionieren. Schon die alten Griechen waren darin Meister. Wenn ihnen auch das Gegengift Kairos vielleicht noch vertrauter war. Das Juden-Christentum hat sich jedenfalls eingeklinkt und die Zeit-Bombe weiter forciert. Sie wirkt, als Stück Natur getarnt, quasi unterirdisch, unsichtbar. Diesen Umstand nutzt der Chronos von Anfang an. In seiner Garage in den olympischen Hinterhöfen bastelte er bereits an der Weltherrschaft. Möglicherweise geht uns das erst auf, wenn unsere griechische Einbildungswelt auf das klarsichtigere asiatische Denken aufläuft. Das chinesische Denken unterwirft sich nicht so leicht der Zeit-Genossenschaft. Das bildet sich schon in der Sprache ab, in der zum Beispiel Verben nicht konjugiert werden. In der chinesischen Sprache und das heißt in den chinesischen Subjekten tickt keine Zeitmaschine. – Vielleicht wäre das lose Rauschen von vorhin kein schlechter Soundtrack zu den blass faden chinesischen Landschaftsmalereien? Bezeichnend, dass das Lang-weilige, die Fadheit, zu den angesehensten ästhetischen Kategorien der chinesischen Künste gehört. Fade, nicht illusionistisch oder expressiv angelegte Kunst nimmt reale Kraft und Lebendigkeit nicht vorweg. Sie ist jener Leere verwandt, die der Fülle des Wirklichen ihren Auftritt ermöglichen soll.

K.B.: Du hast einmal gesagt, dass es in deiner Kunst nicht um das Einrahmen, sondern um das Ausrahmen der Wirklichkeit geht. Von welchen Rahmen soll die Wirklichkeit befreit werden?

L.Z.: Von allen Rahmungen, Modellen, Erklärungen. Von den Definitionen, den Rahmen, die uns begrenzen. Wir brauchen einen ganz neuen Kulturbegriff. Er sollte der Kunst unterstellt sein. Paradiese ohne Einzäunung. Offene Gärten für Kunst, die das reale Leben ent-fernt, also Ferne abbaut, uns der Wirklichkeit näher bringt.

Leider unterwerfen sich viele Künstler den Regieanweisungen einer weitgehend kanonisierten Kultur. Die zeitgenössische Kunst fordert stets Freiheit, ist jedoch oft selber unfrei. Ein Gutteil der Kunst und Kunsttheorie gehorcht z.B. nach wie vor dem europäischen Leidensparadigma, einer säkularisierten Fortsetzung religiöser Passionsphantasien. Ein masochistisches Element der christlichen Realgeschichte beherrscht bis heute manche Sparten der Kunst. Wenn wir jetzt im Vorfeld der 12. Documenta diskutieren, ob die Moderne unsere Antike sei, wäre erst einmal zu fragen, wieweit wir überhaupt schon in der Moderne angekommen sind. Die europäische "Avantgarde" ist ja über ihre militaristische Terminologie in eine absurde Selbstbestimmung geraten.

K.B.: Was meinst du mit Selbstbestimmung? Das heroisch-absurde Selbstbild, immer an vorderster Front kämpfen zu müssen?

L.Z.: Genau. Der Kunstbetrieb ist sehr kompetitiv geworden. Was Kunst eigentlich ausmacht, davon ist nur selten die Rede. Konkurrenzkämpfe, Innovationshektik, überzogene Kontextthematisierungen überwuchern, substituieren beinahe den eigentlichen Korpus der Kunst.

K.B.: Du scheinst davon auszugehen, dass eine Kunst, die nicht in diesen Oberflächlichkeiten verstrickt ist, etwas zur Befreiung des Menschen beitragen kann. Ist das nicht ein zu hoch gesteckter Anspruch?

L.Z.: Kunst vermag doch sonst nichts! Das Gemachte, die Täuschung soll verblassen. Ende. Nichts ist wichtig. Kunst ist schwerelos. Egal in welche Gewichtungen sie einbricht. Alles dreht sich und feiert leise. Formen, Namen werden durchsichtig. Kunst muss Einbildungen, überhaupt alles Gebildete auslöschen. Die Welt verstummt. Und es wird sichtbar, was wir begreifen wollten. Wenn der Raum der Ansprachen und Ansprüche sich ins Offene entgrenzt. Das ist Kunst. Frei.

K.B.: Hat das Offene, das du gerade angesprochen hast, auch etwas mit sozialer und politischer Freiheit zu tun, oder sind diese Bereiche für die heutige Kunst irrelevant geworden?

L.Z.: Ein beträchtlicher Teil der zeitgenössischen Kunst versucht ja bekanntlich, sich über politische Themen zu legitimieren. Soziale und politische Freiheiten sind aber Kompromissformeln, strategische Figuren, die innerhalb ihrer Felder wichtig, vermutlich sogar unverzichtbar sind. Sie allein machen jedoch nicht frei. Lass uns zwischen "die Freiheit" und "frei" unterscheiden. Freiheit definieren wir. Ist demnach begrenzt. Da gilt sie – und dort endet sie schon wieder. Sie hat mit Zielen, Wünschen, Forderungen zu tun. Frei hingegen will nichts. Frei hat auch nichts und hat demnach auch nichts zu verlieren. Explizit politische, engagierte Kunst dient immer nur bestimmten Aspekten der polis, folgt Ideologien, Konventionen, bedient Programme. Das macht sie oft blind für ihr eigentliches Potential. Kunst sollte es um nichts anderes gehen, als dass gesehen wird, was ist. Kunst ist Apokalypse: Enthüllung. Darin liegt mehr – auch mehr politische – Sprengkraft als in jeder geschichtlichen Revolution.

K.B.: Wenn alles schön ist, wie steht es dann mit dem Hässlichen? Ist es in unserer unvollkommenen Welt nicht ebenso allgegenwärtig?

L.Z.: Wenn alles schön ist, dann ist auch das Hässliche schön. Ich sehe da keinen Widerspruch. Wie sich der ganze Tag teilt – in Tag und Nacht, so betrifft schön, dieser Mehrwert alles Sichtbaren, Phänomene, die wir als schön und solche, die wir als unschön bezeichnen. Dieser Mehrwert, dieser Überschuss ereignet sich in allem, was wir sehen. Es ist immer mehr (da), als wir perzeptiv und kognitiv registrieren können. Geht uns das auf, sagen wir 'schön'.

Mit Indifferenz hat das übrigens nichts zu tun – wenn wir auch das Unschöne als Teil, als Spielart eines größeren Schönen sehen. Jede Form künstlerischer Praxis spielt sich zwischen diesen Polen ab. Das macht die Dynamik kreativer Prozesse erst aus.

K.B.: Du sprichst meist vom sichtbaren Schönen und vom Schauen, durch das man es wahrnimmt. Vermutlich gibt es aber auch das hörbare, tastbare, schmeckbare Schöne etc. Wie verhält sich das Schöne zu den verschiedenen Sinnen?

L.Z.: Sichtbar – bare Sicht – öffnet auf den erwähnten Überschuss hin. Dieses Offensein betrifft alle Sinne und geht gleichzeitig über sie hinaus. Den blinden Sehern des Altertums war das Schöne keineswegs fremd.

Unser Sensorium vermag das Schöne nicht zu fassen. Das deutsche Wort "Wahrnehmung" verführt uns zu glauben, dass wir die Wahrheit nehmen könnten.

"Schön" ist kein etwas. Auch keine Eigenschaft. Es lässt sich ja nicht einmal sagen, was es nicht ist ...

K.B.: Wahrzunehmen, ohne die Wahrheit zu „nehmen“, damit propagierst du auch ein Schauen ohne Bewerten. Aber alltäglich stehen wir permanent vor der Notwendigkeit, Dinge zu beurteilen, Entscheidungen zu treffen, das heißt eines dem anderen vorzuziehen, etwas wichtiger zu nehmen als anderes etc. Wie verhält sich das urteilslose Schauen dazu?

L.Z.: Ich sehe nicht, dass wir in den Situationen, die du anführst, "werten" müssen. Die Attitüde vom permanenten Wertungs- und Entscheidungsstress ist Teil unserer Selbstinszenierung, die uns viel kostet und hauptsächlich Enttäuschung einbringt. Wenn ich sehe, dass ein Ding, eine Bewegung etc. einer Situation adäquat ist, die andere Möglichkeit aber nicht, hab ich ja nicht gewertet, zumindest nicht in einem urteilenden Sinn. Sondern bloß geschaut. Kann ich das geeignete Tool, die bessere Route etc. im Moment nicht erkennen, nützen mir auch Wertung und Urteil nichts. Ich gehe einen der Wege, bis sich zeigt, ob er ans Ziel führt. Eventuell kommt heraus, dass das vorgefasste Ziel schon wertlos war.

K.B.: Wenn unser Sensorium das Schöne nicht zu fassen vermag, ist es dann etwas Übersinnliches?

L.Z.: Ja, ich hab vorhin von der Unfassbarkeit des Schönen gesprochen. Doch, wozu wäre denn das "Fassen" des Schönen überhaupt gut? Ich frage mich, ob uns vielleicht die Asiaten noch einmal zeigen werden, wie wir das zwänglerische Fassen-, Tragen-, Besitzen-müssen ablegen könnten. Die Schwere, die wir uns da antun, sollte doch allmählich als bloß oberflächlich säkularisiertes Opfergehebe durchschaut werden. Sogar das Schöne will der Westmensch besitzen, auf sich nehmen. Muß alles in Arbeit ausarten? Arbeiten heißt ja – präzise übersetzt – sich peinigen ...

Zu deiner Frage, ob das Schöne etwas Übersinnliches sei? Ich fang mit dem Wort nicht viel an. Natürlich ist das Schöne einerseits nicht vom Sinnlichen zu trennen. Schön kommt ja auch sprachgeschichtlich von Schauen. Doch gleichzeitig geht es über das dem Gesichtssinn Zugängliche hinaus. Dieses Schauen wird von unserer Kultur immer mehr abgewürgt. Schauen wird durch wissen wollen ersetzt. Wissen hat ein stark possessives Moment an sich. Das engt unsere Weltsicht enorm ein. Was der Zeitgenosse nicht besitzen kann, das interessiert ihn offensichtlich nicht. Dabei

vermögen wir unendlich mehr zu schauen, als wir wissen, abspeichern, eben besitzen können. Das geht von Momenten des Ahnens bis zu tiefen Gewissheiten, die alle nicht auf wahrnehmbaren, kognitiv verifizierbaren Daten beruhen ...

K.B.: Das Sein ist vermutlich für die philosophische Gegenwartskultur genauso ein rotes Tuch wie der Begriff der Schönheit für die Kunstkritik. Vielleicht kann man beide nur gemeinsam rehabilitieren. Kann man von Schönheit überhaupt reden, ohne dabei Sein zu denken? Ens et pulchrum convertuntur, hieß es im Mittelalter, das Seiende und das Schöne sind austauschbar. Möglicherweise ist unser Kopf von Vorurteilen verhext, die „Sein“ mit einem nichtssagend abstrakten Konzept, oder mit Statik, Unveränderlichkeit bzw. einer totalitären, unterschiedslosen Einheit verbinden. Das wäre aber bloß eine schlechte Ontologie, gegen die das Sein ebenso immun ist wie die Schönheit gegen eine Kunstphilosophie, die sich von ihrem Erscheinen abwendet.

L.Z.: Ich kann nicht beurteilen, ob die intellektuellen Zeitgenossen gegen die Ontologie sind. Kunst hat jedenfalls radikal einzulösen, was auch für die Philosophie gilt: etwa, dass wahre Philosophie über die Philosophie spottet oder dass sie zu dichten sei ... Kunst hat all dem zu widersagen, was von ihr erwartet wird. Lass mich so ansetzen: Wenn wir den Mund aufmachen oder eine Zeile schreiben, ein Bildformat wählen – schon schlägt die Sprachfalle, die übermächtige Konvention, zu. Manche Autoren wissen und thematisieren das. Um dann in aller Regel dennoch der Verführungskraft von Mustern, Regelwerken, Weltmodellen zu erliegen. Es ist nicht leicht, den Menüs des 2nd Life zu entkommen. Kunst öffnet – zumindest potentiell – ein Windowing ins 1st Life. Kunst hat generell nichts mit Mimesis zu tun! Kunst brennt, verbrennt, verweht. Noch während wir formulieren, schreiben, lesen, schauen. Das Thema der Kunst heißt 'ist'. Der Begriff 'Sein' ist schon ein Rahmen, der was ist auf ein Gedankenformat zusammenquetscht.

K.B.: Wenn du den Fokus vom Sein zum „ist“ verlegst, dann kommt meiner Meinung nach damit das Sein als gegenwärtiges Geschehen besser zu Wort. Wäre nicht das Sein ebenso zeitlich zu denken wie das Schöne?

L.Z.: Das müsste eine andere Zeit sein. Nicht die westliche Zeitmacht. Nur wenn Zeit schön, wenn schön Zeit wäre, würde ich dem zustimmen. Schön ist nicht messbar. Schön ist unbegründet. Schön ist das größere Hemd ... Unsere Zeit, die Stresszeit, die uns davonläuft, krank macht usw. ist ein schlecht geschriebenes Programm. Und trotzdem noch immer Marktführer.

K.B.: Wenn du vom Schönen sprichst, habe ich oft den Eindruck, dass es für dich wie ein Name Gottes ist, so etwas wie die Weise seiner unmittelbaren Gegenwart in der Welt. Gibt es nicht auch eine sozusagen rein irdische Schönheit, die nicht gleich an Gott denken lässt?

L.Z.: Gewiss. Doch schön unterscheidet gar nicht zwischen einer sakralen und einer profanen Abteilung. Ein muslimischer Autor hat jüngst ein Buch mit dem Titel "Gott ist schön" geschrieben. Es liegt nahe, die beiden Wörter als Synonyme zu lesen. Doch ich sehe schön als das Größere, Weitere. Das Wort Gott ist ja auf Grund der europäischen Religionsgeschichte, einer Geschichte des Theismus, eigentlich unbrauchbar gemacht worden. Vielleicht meinst du aber eine elementarere, offenere Bestimmung des Göttlichen? JAHWE, ich bin da. Alles spricht. Das wäre das sichtbare Unsichtbare.

## Anhang d)

Frank Ostwald, "neither". Zur Ausstellung Leo Zogmayers in der Galerie hilger contemporary, August – September 2005.

Leo Zogmayers Ausstellungstitel "neither" zitiert eine seiner Textarbeiten aus dem Jahr 2002, kann jedoch auch gleichzeitig als Hommage auf den Komponisten Morton Feldman gelesen werden. "neither" ist der Titel einer Oper Feldmans, dessen Libretto mit nur 16 Textzeilen Samuel Beckett verfasste. Zogmayer widmet dem Titel nicht nur mehrere seiner Einworttextbilder auf Glas und Metall, wie sie seit etwa 1998 immer häufiger neben den abstrakten Nichtbildern, Rahmen und Schichtungen auftreten, er wendet auf das 16-zeilige Werk auch jenes Verfahren an, mit dem er seit Jahren Texte dekonstruiert: die Wörter des jeweiligen Ausgangstextes werden am Computer alphabetisch sortiert, die argumentative Verknüpfung der Wörter und Begriffe wird so zugunsten der lapidaren Ordnung des Alphabets aufgehoben. Es entstehen neue, beinahe liedartige Texte, Text-Bilder, Metatexte... Zogmayer begann vor etwa zehn Jahren - auf der Suche nach quasi ikonoklastischen Bildgestalten - einzelne Wörter in den Mittelpunkt seiner Werke zu stellen, wobei er Wert darauf legt, dass von Wörtern und nicht von Begriffen die Rede ist: es geht nicht um diskursive, kognitiv fassbare Inhalte, vielmehr wirkt der anfängliche, unschuldige Gehalt des Wortes. Realisiert wurden neben den in der Ausstellung exemplarisch gezeigten Textbildern in den letzten Jahren auch z.T. großformatige Textinstallationen im öffentlichen Raum (Wien, St.Pölten, Tübingen, Brüssel). Eine aktuelle Variante

des Themas bilden Diptychen, die komplementäre Formulierungen verwenden: Anlässlich der Triennale India in Neu Delhi schrieb Leo Zogmayer die Worte CHANGE / NO CHANGE auf die Fassade des Ausstellungsgebäudes. Eine kleinformatige skulpturale Umsetzung des Themas ist in der Ausstellung zu sehen. In diesen Werkkontext gehört auch die "JETZT-Uhr", in welcher der Künstler das Messinstrument der chronologischen Zeit mit dem Wort JETZT, das für die gelebte Zeit steht, überschreibt.

In Umkehrung der metaphysischen Leseweise, die Malevich für seine nackten, rahmenlosen Ikonen vorschlägt, spricht Zogmayer von ikonlosen Rahmen, die er seit seiner Ausstellung in der Kunsthalle Krems (1994) variiert. Zuletzt entstanden in diesem Kontext Arbeiten in der Technik der Hinterglasmalerei, die es erlaubt, Gestaltungselemente durch Aussparung, "negativ" in die Fläche zu setzen. Franz Xaver Baier im Katalog zur Ausstellung Leo Zogmayer, Raum, Farbe, Text (Museum moderner Kunst Passau, Galerie Medium, Bratislava): "Da es mehr um die Zustände von Welt geht, und weniger um einzelne Objekte, sind Dinge interessant, die offen sind, unfertig und, wie die gesündere Margarine, ungesättigt. Es sind Dinge, die den Stoffwechsel anregen, weil sie Löcher haben, rohe Seiten und freie Bindungsarme. Im Gegenstandsbereich sind das Halbzeuge, die erst durch einen kommunikativen Prozeß ihre eigentliche Form entfalten. Kommunikative Objekte gehören deshalb einer anderen Klasse von Wirklichkeit an. Sie sind nicht in einfacher Relation aufeinander bezogen, sondern verweisen auf einen Prozeß, durch den die Wirklichkeit um eine Stufe wirklicher (Sloterdijk) erscheint."

## Anhang e)

Leo Zogmayer, Das Ding: Ost – West. Text zu den Ausstellungen „WHY CHINA?“ 2008 in der pieceunic art contemporain in Genf und 2009 in der Nexus Kunsthalle in Saalfelden.

### Das Ding: Ost – West

#### 东西

Allein die Übersetzung des simplen Wortes "Ding" ins Chinesische vermag unsere vertrautesten Paradigmen ins Wanken zu bringen: Die Chinesen nennen das Ding "dong xi" (东西), was rückübersetzt so viel wie Ost-West bedeutet. Ein Charakteristikum der chinesischen Kultur enthüllt sich: die Chinesen definieren, ontologisieren Aspekte der Wirklichkeit nicht, sie grenzen sie nicht - um des Begreifens willen – ein. Es geht ihnen nicht um Kategorisierung, nicht um kognitives Fassen. Die chinesische Sprache lässt das Ding frei. Es ist hier kein abgeschlossenes Etwas, vielmehr eine offene Bewegung, eine Beziehung, ein Prozess. Das Ding als offene Weite? Das verheißt Poesie, selbst im Benennen der profanen Momente des Alltags. Das klingt vielleicht überzogen. Doch bedenken wir, dass das chinesische Denken nie eine Ontologie entwickelt hat. Und dies nicht, wie europäische Philosophen immer wieder argwöhnten, weil die alten Chinesen es nicht schafften, eine eigene Philosophie zu begründen. Vielmehr weil sie durchschaut haben, dass ontologisierendes Denken die Übersetzung des Wirklichen in schematische Modelle bedeutet, dessen Verfälschung also ...

Die chinesische Sprache zwingt auch die Bewegungen, welche Verben ausdrücken, nicht ins Korsett der Konjugation. Zeit ist wohl sagbar, doch unterwirft sie den sprachlichen Ausdruck nicht der Übermacht des chronzeitlichen Diktums, der permanenten Selbstgeißelung des westlichen Subjekts.

Die ostasiatische Kunst kennt analog zu den ausgeführten Beobachtungen nicht die Idee der Mimesis. Es geht ihr nicht um die Nachahmung gegebener Wirklichkeit, sondern um möglichst adäquate Hinweise auf deren Eigenarten und Bewegungen. Die im übrigen in der traditionellen fernöstlichen Kunst immer diskret, nie konkret formuliert werden. Das führt so weit, dass die gleichermaßen nobelste wie wirksamste Strategie der Kunst darin gesehen wird, sich zurückzuziehen. Sie tut fast nichts und wirkt umso mächtiger, wenn sie verhalten, gleichsam homöopathisch interveniert. Leere und Fadheit sind unverzichtbare ästhetische Qualitäten. Für den westlichen Beobachter kaum begreifliche Paradoxien. Ein Literaturkritiker im alten China schrieb nach Durchsicht neuer Lyrik: Und wiederum ist es am allerschwersten, ein Gedicht zu verfassen, das flach und fade ist. Das leise, 'fade' Kunstwerk nimmt die Bewegungen des Lebens nicht vorweg. Es gefällt sich nicht in Inszenierungen, die sich vor den Anblick des Realen stellen und dieses übertreffen und verdecken. Es öffnet vielmehr den Blick für das Wirkliche. Kunst ist demnach daran zu messen, ob sie die Welt verhüllt – das wäre ihr Scheitern – oder ob sie Leben bloß – frei lässt. Hier treffen sich fernöstliche und europäisch-westliche Reflexionen. Allerdings sind diese im Westen fast ausschließlich im Raum der Kunst anzutreffen. Wirtschaftliche Pragmatik und wissenschaftliche Diskursivität folgen bei uns anderen

Paradigmen. Westliche Produktivität folgt kaum der "Neigung der Dinge", einem weiteren chinesischen Topos. Demzufolge optimale Lebenspraxis darin gesehen wird, das jeweilige Potential der Situation zu erkennen und zu nutzen. Diesen Zug finden wir immer wieder: chinesisches Denken ist wirkungszentriert, es richtet sich nicht nach Modellen, Ideologien und vordefinierten Wahrheiten ... L.Z.

#### Anhang f)

Paul Valéry, Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci, in: ders., Leonardo. Drei Essays, Frankfurt am Main: Insel 1960 (1895/1919), S. 29-32.

1895 erschien der Essay „Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci“ in der Zeitschrift „Nouvelle Revue“. Für eine Neuauflage im Jahr 1919 versah Valéry seinen Text mit Zusätzen als „Anmerkung und Abschweifung“. Er entstand wie auch andere, in der engen Auseinandersetzung mit Leonardos Schriften. In diesem Abschnitt werden zwei Aspekte angesprochen, die zentral sind auch für Leo Zogmayer: die Ablehnung des wertenden Sehens und Kritik am Bedeutungsgehalt der Worte.

Die meisten Leute nehmen die Welt viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr. Anstelle farbiger Räume nehmen sie Begriffe in sich auf. Eine kubische weißliche Form, die hochsteht und mit Reflexen von Glasscheiben durchschossen ist, nennen sie mir nichts dir nichts ein Haus, was für sie soviel heißt wie: Das Haus! Vielschichtige Idee, Zusammenklang abstrakter Eigenschaften! Wenn sie den Standort wechseln, entgeht ihnen die Bewegung der Fensterreihen, die Verschiebung der Flächen, die den sinnlichen Eindruck ständig verändern; denn der Begriff ändert sich nicht. Sie nehmen eher wie nach einem Wörterbuch wahr, sie bringen die einzelnen Gegenstände so ungeschickt zusammen, sind sich so im unklaren über die Freuden und Leiden des Anschauens, daß sie die „lohnenden Aussichtspunkte“ erfunden haben. Von allem übrigen wissen sie nichts. Dabei huldigen sie aber einer Anschauung, die bloßen Worten strotzt. (Eine allgemeine Regel dieser Schwäche, die in allen Bereichen der Erkenntnis anzutreffen ist, besteht eben in der Auswahl *evidenter* Stellen<sup>1</sup>, dem Ausruhen in eindeutig festgelegten Systemen, die es einem leicht machen, die einem einleuchtend entgegenkommen. Insofern kann man sagen, daß das Kunstwerk stets mehr oder weniger erzieherisch ist.) Aber selbst diese lohnenden Aussichtspunkte bleiben ihnen nahezu verschlossen, während alle Modulationen, die jeder noch so kleine Schritt, das Licht und das Haften des Blicks hervorrufen, nichts bis zu ihnen vordringen.<sup>2</sup> In ihren Sinneseindrücken wirken oder entwirken sie nicht das geringste. Da sie wissen, daß der Spiegel des ruhenden Wassers horizontal ist, entgeht ihnen, daß das Meer am hinteren Rand des Blickfeldes *aufrecht* steht.

Wenn eine Nasenspitze, eine aufglänzende Schulter oder zwei Finger zufällig in einen Lichtstrahl geraten, der sie absondert, bringen sie es nie fertig, nichts anderes darin zu sehen als ein neues Schmuckstück, das ihr Sehen bereichert. Dieses Schmuckstück ist für sie Bruchteil einer Person, die allein Dasein hat, nur diese kennen sie. Und da sie sofort unter den Tisch fallen lassen, was keine Bezeichnung aufzuweisen hat, ist die Zahl ihrer Eindrücke von vornherein begrenzt!<sup>3</sup>

Macht man von der entgegengesetzten Gabe Gebrauch, so gelangt man zu echten Analysen. Man kann nicht sagen, daß sich diese Gabe an der *Natur* bewährt. Dieses Wort nämlich, das in seiner Bedeutung allgemein zu sein und die Möglichkeit von jederlei Erfahrung in sich zu bergen scheint, ist von ausgesprochen besonderer Bedeutung. Es ruft persönliche Bilder wach, wie sie für das Gedächtnis oder die Geschichte eines Individuums bestimmend sind.

\* [ursprüngliche Fußnote] Siehe im „Traktat über die Malerei“ den Absatz CCLXXI [Hier bezieht er sich auf einen Text von da Vinci]: „Impossibile che una memoria possa riserbare tutti gli aspetti e mutationi d'alcun membro di qualunque animal si sia ... E perché ogni quantità continua è divisibile in infinito...“ Unmöglich kann das Gedächtnis alle Aspekte und Veränderungen bei irgendeinem Tier in sich aufspeichern. Und zwar auf Grund des geometrischen Beweises, daß eine kontinuierliche Größe bis ins Unendliche teilbar ist.

Was ich vom Sehen gesagt habe, gilt auch für die anderen Sinne. Ich habe das Sehen gewählt, weil es mir von allen Sinnen der *geistigste* zu sein scheint. Im Geiste herrschen die vom Sehen hergenommenen Bilder vor. Zwischen ihnen spielt sich die Analogiebildung am häufigsten ab. Auf einer niederen Stufe kann die Fähigkeit, Analogien zu bilden, indem zwei Dinge miteinander verglichen werden, von einem Fehltrail ausgehen, das eine nicht recht deutliche

Sinneswahrnehmung begleitet. Form und Farbe eines Gegenstandes stehen so offensichtlich obenan, daß sie in den Begriff der Eigenschaft des betreffenden Gegenstandes eingehen, auch wenn sie sich an ein anderes Sinnesorgan wenden. Wenn man von der Härte des Eisens spricht, stellt sich fast immer das sichtbare Bild des Eisens ein, selten hingegen das Hörbild.

Die folgenden Randbemerkungen Valéry's in der revidierten Fassung sind in der Ausgabe dem Absatz beige gestellt:

- 1) Ein Kunstwerk sollte uns immer beibringen, daß wir vor unseren Augen liegt.
- 2) Die Tiefenerziehung besteht darin, sich von der Grunderziehung freizumachen.
- 3) Das heißt: mehr Dinge *sehen*, als sich das *Wissen* träumt. Hier meldet sich ein naiver Zweifel, der dem Verfasser wohlvertraut ist, nämlich hinsichtlich des echten Werts und des echten Auftrags der Worte. Die Worte (der gewöhnlichen Sprache) sind für die Logik nicht geschaffen. Die Dauer und Eindeutigkeit logischer Bezeichnungen werden von ihnen nicht gewährleistet.

## Anhang g)

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, übers. v. Günter Memmert, Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>8</sup>1998.

Eco leitet seine Überlegungen her von seiner Rezeption moderner Musik von Henri Pousseur oder Luciano Berio, welche nicht abgeschlossen sind wie die klassischen Musikstücke, « sondern als « offene » Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet werden.“

So hat man in der Ästhetik über die «Geschlossenheit» und «Offenheit» eines Kunstwerks diskutiert: diese beiden Termini meinen einen Aspekt des Kunstgenusses, den wir alle aus eigener Erfahrung kennen, den wir alle aus eigener Erfahrung kennen, und den zu bestimmen wir uns oft gedungen fühlen: Einerseits ist ein Kunstwerk nämlich ein Objekt, in dem sein Schöpfer ein Gewebe von kommunikativen Wirkungen derart organisiert hat, daß jeder mögliche Konsument (über das als Stimulans von Sensibilität und Intellekt empfundene Spiel von Antworten auf die Konfiguration der Wirkungen) das Werk selbst, die ursprünglich von Künstler imaginierte Form nachverstehen kann. In diesem Sinne produziert der Künstler eine in sich geschlossene Form so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde; andererseits bringt der Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existenzielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt. Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein [...]

In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismusvollendete und *geschlossene* Form, doch auch *offen*, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne dass seine irreproduzierbare Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt. [S. 29f]

Die Poetik des „offenen“ Kunstwerks strebt, wie Pousseur sagt, danach, im Interpretieren „Akte bewußter Freiheit“ hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von seiner *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierenden Kunstwerks vorschreibe; doch könnte man [...] einwenden, daß jedes Kunstwerk, auch wenn es nicht als materiell unabgeschlossen erscheint, eine freie und schöpferische Antwort fordert, schon deshalb, weil es nicht wirklich verstanden werden kann, wenn der Interpretierende es nicht in einem Akt der Kongenialität mit seinem Urheber neu erfindet. Allerdings ist dies eine Erkenntnis, zu der die zeitgenössische Ästhetik erst nach dem Erlangen einer reifen kritischen Bewußtheit hinsichtlich der interpretativen Beziehung gekommen ist; frühere Künstler waren von dieser Bewußtheit noch weit entfernt.

Heute hingegen haben vor allem die Künstler dieses Bewusstsein, sie machen die „Offenheit“, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen. [S. 31f]

Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein *zu vollendendes* Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch *sein* Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die *seine* Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt. [S. 55]

#### Anhang h)

Im Folgenden sind die Texte des Projekts Anna Lambert wiedergegeben, jener der Metalltafel, die auf dem ehemaligen Wohnhaus von Anna Lambert angebracht ist, und jener der unterschriebenen Petition. Beide sind der Gedenkschrift entnommen: Gerhard Nidetzky u. a. (Hgg.), In dieser Stadt. Anna Lambert Gedächtnisort Krems, Krems 1995, S. 23f.

#### Text der Metalltafel:

Anna Lambert, 1907-1993, verbrachte ihre Kindheit und Jugend in diesem Haus. 1939 flüchtete sie mit ihren beiden Kindern vor den Nazis nach England. Stellvertretend für hunderte Schicksale jüdischer BürgerInnen dieser Stadt wurden im Juni 1995 zwei Gedenkschreine in die Fundamente des Steinertors, des Wahrzeichens der Stadt Krems, eingemauert. Die beiden Bronzekuben enthalten Mahntexte, die von 492 BürgerInnen unterzeichnet wurden.

#### Inhalt des Mahntextes:

##### Vorurteile – Pranger unserer Gesellschaft

Vorurteile sitzen tief und bedrohen das Fundament einer humanen und gerechten Gesellschaft. Vorurteile sind schnell zur Hand, wenn es darum geht, einfache Lösungen für eine komplexe Realität zu finden, Vorurteile ersparen das Denken und sind die Pranger, an die Unschuldige gestellt werden.

Der Antisemitismus, das Vorurteil über die Juden, wurde zu einem unheilvollen Bestandteil unserer Geschichte. Aus der Stadt Krems wurden Juden mehrmals vertrieben. Im Jahr 1347 zog der Pöbel aus Stein, Krems und der Umgebung mit Gewalt gegen Krems, „griff die Juden gewaltiglich“ und schlug sie „all zu Tode“.

Die Hetze und der Boykott jüdischer Geschäfte in den dreißiger Jahren ließ viele jüdische Familien bereits vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten und dem Einmarsch der deutschen Truppen im März 1938 ihre Heimatstadt verlassen. Für jene, die diesen Weg nicht gehen konnten, bedeutete dies den Tod in den Konzentrationslagern. Diese letzte Judenverfolgung markiert das Ende der jüdischen Geschichte unserer Stadt.

Verhöhnung, Vertreibung und Ermordung der Juden aus Krems sind ein Beispiel für das handgreifliche Wirken von Vorurteilen und kann nachfolgenden Generationen nur als Mahnung dienen, keine solchen Pranger in unserer Gesellschaft zuzulassen. Denn auch heute gibt es genug Anlässe, der Ausgrenzung, Verfolgung und Abschiebung von Menschen entgegenzutreten.

#### Anhang i: Zu den zerlegten Texten Leo Zogmayers. Ein Nachtrag

In der Beschäftigung mit Worten als Bausteinen der Sprache ist Zogmayer noch auf eine andere Weise tätig. In Texten wie *neither* und *bildnis du dir kein machen sollst* zerlegt Leo Zogmayer als solche fertige Texte. Die ursprüngliche Anordnung, die einen konkreten Inhalt hat, wird dadurch aufgelöst und das Material des Textes wird sichtbar. Die einzelnen Worte, die in der vorherigen, einzigartigen Konstellation eine bestimmte Bedeutung hervorrufen sollten, erhalten ihren einfachen Wortwert. Die

Anordnung, die Zogmayer trifft, indem er die Wörter alphabetisch ordnet und bei jedem neuen Anfangsbuchstaben eine neue Zeile beginnt, ähnelt äußerlich in ihrer Textgestalt wiederum der Form eines Gedichtes, aber ebenso einem Wörterbucheintrag, welche die neutralste Ordnungskategorie zur Hand gibt.<sup>281</sup>

Diese Art von Sprachspiel eröffnet durch das Auflösen der Syntax die Freiheit neue Kombinationen mit den Worten anzustellen, wobei sie grundsätzlich noch den Bedeutungswert des ursprünglichen Textes hintergründig mit sich tragen, d.h. es verbirgt sich hinter einer ganz bestimmten Kombination dieser ursprüngliche, wertvolle Text. Ob dies nun ein Opernlibretto ist oder ein biblischer Text wie bei den Beispielen, fest steht, dass der Künstler mit solchen Arbeiten seine Reflexionen zur Rückführung von Worten in ihre ursprüngliche Bedeutung oder in eine Bedeutungsfreiheit in einer anderen Dimension durchführen kann. Die Demontage tradierter Texte befreit den in sie gelegten Sinn und öffnet dem Leser wiederum Orte. Dies hängt zusammen mit der materiellen Qualität von Texten, denn nach Merleau-Ponty hat auch ein Gedicht einen dinghaften Charakter<sup>282</sup>, als sie an ein Material gebunden sind, das wahrgenommen werden kann. So eröffnen auch Texte wie *neither* ihre Bedeutung im Raum und können Empfindungen hervorrufen.

*neither*, in: Zogmayer 2006, S. 89.

absent again and and and and as at away away  
back bechoned between by  
close  
doors  
footfalls for forth fro from from from from  
gently gently gently gleam good good  
halt heedless home  
impenetrable impenetrable in inner intent  
last light lit  
neared neither neither neither no  
of of on on once once one only or other other outer  
part  
refuges  
self self shadow shadow sound sound  
that the the the then then till to to to turned two  
unfading unheard unheeded unhself unspeakable  
way way whose

---

<sup>281</sup> Umberto Eco's Entwurf eines offenen Kunstwerks gibt hier zusätzliche Anhaltspunkte: „Das Wörterbuch, das uns tausende von Wörtern anbietet, die wir beliebig zu Gedichten, physikalischen Abhandlungen, anonymen Briefen oder Speisekarten zusammenstellen können, ist sehr „offen“ für jede Art von Komposition des von ihm angebotenen Materials, doch ist es kein *Kunstwerk*. *Offenheit* und Dynamik eines Kunstwerks bestehen hingegen im Sich-verfügbar-Machen für verschiedene Integrationen, konkrete produktive Ergänzungen, die es von vornherein in den Spielraum einer strukturellen Vitalität einfügen, die dem Werk eignet, auch wenn es nicht abgeschlossen ist, und die sich durchsetzt auch bei verschiedenen und vielfachen Ausführungen.“ Eco 1998, S. 56.

<sup>282</sup> MP, S. 181.



*bildnis du dir kein machen sollst*, in: Karl Baier und Joseg Sinkovits (Hgg.),  
Spiritualität und moderne Lebenswelt, Wien: Lit 2006, S. 239.

bildnis du dir kein machen sollst

alles als anmaßendes aufgehoben aussetzt  
besteht bestimmte bezeichnen bin bloß  
da daher darin das dass dem denken denn der des die diskutieren drama  
ein einer er es etwas  
fühlendes für  
gar geht gemäß gleich gleichermaßen glücklich  
halten hässlich heißt herstellt hier hievon  
ich im ist  
jahrtausende  
keine kommt könnten kulturellen  
leben lebensunfähig lebt letzten letztlich  
mode  
nein nicht nichts  
oder ohne  
paradoxerweise  
schafft schauen schlau schön schönen sekunde selber selbst setzt sich sichtbar sichtbare sogar  
solches sonderlinge sonst spielarten ständig stirbt subjekt  
tagtäglichen teil todes tragödie  
üblicherweise ums und unschön unsterblich  
verloren von voraus  
wären was wer werten wie wir wirklich  
zeitmenschen zwar

## **Bibliographie**

- **Quellen:**

Gespräche mit Leo Zogmayer am 11. 12. 2008, 11. 3. 2009, 30. 3. 2009, 6. 4. 2009, 15. 4. 2009, 13. 5. 2009, 13. 7. 2009, 19. 2. 2010, 24. 6. 2010 und 8. 9. 2010 in Krems und Wien.

Gespräche mit Ao. Univ. Prof. Dr. Karl Baier am 22. Juni und am 19. 10. 2010 in Wien.

Dr. Streibel im Gespräch mit Astrid Willim im Juni 2009.

Belgin/Zogmayer 2006:

*Schön kommt von schauen*. Gespräch zwischen Tayfun Belgin und Leo Zogmayer im Juni 2006 zur Ausstellung *Leo Zogmayer – schön* in der Kunsthalle Krems, 25.7. – 24.9. 2006, [www.leozogmayer.com](http://www.leozogmayer.com), 2. 12. 2008. (siehe Anhang a)

Aigner/Zogmayer 2006:

*Verweile nicht, du bist so schön!* Interview zwischen Carl Aigner und Leo Zogmayer im Juli 2006 für die Fotozeitschrift Eikon, [www.leozogmayer.com](http://www.leozogmayer.com), 2. 12. 2008. (siehe Anhang b)

Baier/Zogmayer 2007:

*schön als das Größere, Weitere ...* Gespräch zwischen Karl Baier und Leo Zogmayer im März 2007, [www.leozogmayer.com](http://www.leozogmayer.com), 2. 12. 2008. (siehe Anhang c)

Ostwald 2005:

Frank Ostwald, *"neither"*. Zur Ausstellung Leo Zogmayers in der Galerie hilger contemporary, August – September 2005, [www.leozogmayer.com](http://www.leozogmayer.com), 2. 12. 2008. (siehe Anhang d)

Zogmayer Ding:

Leo Zogmayer, *Das Ding: Ost – West*, Text zu den Ausstellungen „WHY CHINA?“ 2008 in der pieceunic art contemporain in Genf und 2009 in der Nexus Kunsthalle in Saalfelden. [www.leozogmayer.com](http://www.leozogmayer.com), 13. 1. 2009. (siehe Anhang e)

Zogmayer Skript:

Leo Zogmayer, *Wittgenstein und die Kunst*, Skript zu einem Vortrag, unveröffentlicht, o. J.

- **Ausstellungskataloge:**

Zogmayer 1976:

Leo Zogmayer, *Landschaftszeichnungen*, Krems: Wösendorfer, 1976.

Zogmayer 1982:

Leo Zogmayer, *Tuschzeichnungen 1982*, Katalog, Wien: Galerie Hilger 1982.

Zogmayer 1983:

Leo Zogmayer, *Arbeiten auf Papier 1982/83*, Hilger/NÖ Dokumentationszentrum für moderne Kunst: Wien 1983.

Zogmayer 1984:

Leo Zogmayer, *FIAC 84, Grand Palais*, Paris, Wien: Hilger 1984.

Zogmayer 1985:

Dieter Ronte, *Leo Zogmayer*, Wien: Edition E. Hilger 1985. (Schriftenreihe des Museums Moderner Kunst Wien; 25)

Zogmayer 1986:

Wouter Kotte, *Leo Zogmayer oder der Optimismus (prä-)historischer Emigration*, Utrecht; Wien: Galerie Hilger 1986. (Deutsch-Niederländische Museumsreihe, 1)

Zogmayer 1991 (1):

Leo Zogmayer, *Skulpturen*, Ausstellungskatalog: Museum Moderner Kunst Wien, Stiftung Ludwig; Salzburger Landessammlungen Rupertinum Salzburg; Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, Wien: Galerie Hilger 1991.

Zogmayer 1991 (2):

Leo Zogmayer, *Zeichnungen*, Ausstellungskatalog: Städtische Galerie Villingen; Museum Folkwang Essen; Städtisches Kunstmuseum Singen, Wien: Galerie Hilger 1991.

Zogmayer 1994:

Leo Zogmayer, *ZwischenRaum*, München: DG (Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst) 1994.

Ronte 1994:

Dieter Ronte (Hg.), Hochschule für Angewandte Kunst Wien, *Vorbild Picasso*: Christian Ludwig Attersee, Adolf Frohner, Alfred Hrdlicka, Oswald Oberhuber, Rainer Wölzl, Leo Zogmayer, Dortmund: Harenberg 1994.

Zogmayer 1996:

Leo Zogmayer, *Verknüpfende Trennungen*, Klagenfurt: Ritter 1996.

Zogmayer 2000:

Leo Zogmayer, Galéria Medium, Bratislava (6.5.-2.6.2000); Museum Moderner Kunst Stiftung Wörlen, Passau (27.6.-10.9.2000), Bratislava: Galéria Medium 2000.

Zogmayer 2006 (1):

Leo Zogmayer, *schön*. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Krems, Krems 2006.

Zogmayer 2006 (2):

Leo Zogmayer. *Wort-Ding-Bild*, hg. von Peter B. Steiner und Karl Baier, Freising: Schnell & Steiner, 2006. [Text aus dem Katalog auch auf: Karl Baier, *schön. marginalien zu leo zogmayer*, homepage.univie.ac.at/Karl.Baier/texte, 2. 12. 2008.]

Zogmayer 2008:

Leo Zogmayer, *Is your journey really necessary?* Ausstellungskatalog der Galeria Vertice, Oviedo 2008.

- **Sekundärliteratur:**

Baier Eco-Cage:

Karl Baier, *Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit. Umberto Ecos abendländische Werk-Ästhetik und John Cages buddhistische Alternative*, [http://homepage.univie.ac.at/karl.baier/texte/tex\\_umberto.htm](http://homepage.univie.ac.at/karl.baier/texte/tex_umberto.htm), 17. 9. 2009.

Bippus 2003:

Elke Bippus, *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Berlin: Reimer 2003.

Burke 1996:

Peter Burke, *Geschichte als soziales Gedächtnis*, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig: Reclam 1996, S. 92-112.

Butin 2006:

Doris Krystof, „Ortsspezifität“; Johannes Stahl, „Installation“; Johannes Meinhardt „Kontext“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2006, S. 231-235, S. 122-126, S. 141-144.

Crow 1996:

Thomas Crow, *Site-specific art: The Strong and the Weak*, in: Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/London 1996.

Didi-Huberman 1999:

Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, München: Fink 1999 (1992).

Eco 1998:

Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, übersetzt von Günter Memmert, Frankfurt am Main: Suhrkamp <sup>8</sup>1998 (1962).

Gerhards 2003:

Leo Zogmayer, *Keine Inszenierung von Ferne*, in: Albert Gerhards u. a. (Hgg.), *Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie*, Regensburg: Schnell & Steiner 2003, S. 161-176.

Gerz 1996:

Jochen Gerz, *„Wir wissen, daß das Verdrängte uns immer verfolgt“*. Interview von Jacqueline Lichtenstein und Gérard Wajcman, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig: Reclam 1996, S. 253-264.

Golinski 2000:

Hans Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard, *Zen und die westliche Kunst*, Köln: Wienand 2000.

Gombrich 1995:

Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer <sup>16</sup>1995.  
Wann Erstausgabe

Grasskamp 1997:

Walter Grasskamp, *Kunst und Stadt* (1997), in: Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner (Hg.), *Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Ostfildern-Ruit 1997.

Inboden 1990:

Gudrun Inboden, „Die Karten mischen“. Eine Skizze zu der Arbeit von Daniel Buren, in: Dies. (Red.), *Daniel Buren*, Stuttgart: Staatsgalerie 1990.

Jullien 2002:

François Jullien, *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, aus dem Französischen von Mira Köller, Berlin: Merve 2002.

Kant 1975:

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. X, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975 (1790).

Klaghofer 2000:

Wolfgang Klaghofer [Treitler], *Mensch und Gott im Schatten. Franz Kafka und Franz Werfel – Konturen des Exodus*, Bern u. a.: Lang 2000. (Bohemia, 2)

Krauss 1977:

Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge/London: MIT Press 1977.

Kunst NÖ 2004:

Amt der nö. Landesregierung, *Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, 7*, Wien/New York: Springer 2004.

Kwon 1998:

Miwon Kwon, *Ein Ort nach dem anderen: Bemerkungen zur Site-Specificity* (1997), in: Hedwig Saxengruber und G. Schöllhammer (Hgg.), *O.K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess?*, Wien: edition selene 1998.

Liessmann 1998:

Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, Wien: WUV <sup>3</sup>1998 (1994).

Lippard 1984:

Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, Stuttgart: Klett-Cotta 1984.

Merleau-Ponty 1974:

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter & Co (1966) <sup>8</sup>1974.

Merleau-Ponty 1993:

Maurice Merleau-Ponty, *Die Wissenschaft und die Erfahrung des Ausdrucks*, in: *Die Prosa der Welt*, hg. v. Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani mit einer Einleitung von Bernhard Waldenfels, München: Fink <sup>2</sup>1993, S. 33-68.

Möntmann 2002:

Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln: Walther König 2002. (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 18)

Nidetzky 1995:

Gerhard Nidetzky u. a. (Hgg.), *In dieser Stadt. Anna Lambert Gedächtnisort Krems*, Krems 1995.

Potts 2000:

Alex Potts, *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist*, New Haven/London 2000.

Reißer/Wolf 2002:

Ulrich Reißer; Norbert Wolf, *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II*, 12, Stuttgart: Reclam 2002.

Ronte 1996:

Dieter Ronte, in: *Kunst aus Österreich: 1896-1996*, München/New York: Prestel 1996.

Scherpe 1996:

Klaus R. Scherpe, *Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur „nach Auschwitz“*, in: Hartmut Böhme u. Klaus R. Scherpe, *Literatur und Kulturwissenschaft*, Reinbek 1996, S. 254-282.

Schjeldahl 1997:

Peter Schjeldahl, *Poesie der Teilnahme. Kritiken 1980-1994*, Dresden: Verlag der Kunst 1997 (Fundus-Bücher 135). (Erstveröffentlichung in: Art Issues, Mai 1994)

Stemmrich 1995:

Donald Judd, *Spezifische Objekte* (1965), in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995.

Robert Morris, *Anmerkungen über Skulptur I-III* (1966-67), in: ebd.

Michael Fried, *Kunst und Objekthaftigkeit* (1967), in: ebd.

Peter Schjeldahl, *Minimalismus*, in: ebd.

Rosalind Krauss, *Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur* (1973), S. 475-495.

Stöhr 1996:

Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont 1996.

Streibel 1991:

Robert Streibel, *Plötzlich waren sie alle weg. Die Juden der „Gauhauptstadt Krems“ und ihre Mitbürger*. Mit einem Vorwort von Prof. Erika Weinzierl, Wien: Picus 1991.

Streibel 1995:

Robert Streibel, *Zwischen Erinnern und Vergessen. Denkmaleinweihung am 9. November in Krems*, Krems 1995.

Streibel 2009:

Robert Streibel, *Arbeiten gegen den Tag. Denkmäler sind nur stumme Fenster, Spurensuche. Hinter den Mauern des Vergessens... Erinnerungskulturen und Gedenkprojekte in Österreich*, Christian Stifter (Hg.), Verein zur Geschichte der Volkshochschulen: Wien 2009, S. 10-16. (Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung. Neue Folge, 18. Jahrgang, Heft 1-4/2009)

Suzuki 1988:

Daisetz T. Suzuki, *Essays in Zen-Buddhism. Koan. Der Sprung ins Grenzenlose. Das Koan als Mittel der meditativen Schulung im Zen*, Bern/München/Wien: Otto Wilhelm Barth-Verlag <sup>2</sup>1988.

Suzuki 1989:

Daisetz T. Suzuki, *Leben aus Zen. Eine Einführung in den Zen-Buddhismus*, Bern/München/Wien: Otto Wilhelm Barth-Verlag <sup>2</sup>1989.

Suzuki 1994:

Daisetz T. Suzuki, *Zen und die Kultur Japans*, Bern/München/Wien: Otto Wilhelm Barth-Verlag <sup>2</sup>1994.

Valéry 1960:

Paul Valéry, *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*, in: ders., *Leonardo. Drei Essays*, Frankfurt am Main: Insel 1960 (1895/1919).

Wittgenstein 1984:

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in: Ders., *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Wittgenstein 1997:

Ludwig Wittgenstein, *Tagebücher 1930-32/1936-37*, normalisierte Fassung hg. v. Ilse Somavilla, Innsbruck: Haymon 1997.

Wölfflin 1915:

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co <sup>17</sup>1984 (München 1915).

Young 1995:

James E. Young, *Memory and Counter-Memory: Towards a Social Aesthetic of Holocaust Memorials*, in: Monica Bohm-Duchen (Hg.), *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Sunderland/London 1995, S. 78-102.

Zahavi 2007:

Dan Zahavi, *Phänomenologie für Einsteiger*, Fink: Paderborn 2007 (2003).

## Bildnachweis

- Abb. auf S. 3: *JETZT*, Armbanduhr, Edelstahl, Citizenwerk, seit 2001.  
In: Zogmayer 2006, S. 40.
- Abb. 1: Leo Zogmayer, *Dorf im Waldviertel*, Federzeichnung, 28 x 38 cm, 1976.  
In: Zogmayer 1976, o. S. (Bl. 4).
- Abb. 2: Leo Zogmayer, *Sonata*, Tusche auf Papier, 1982. In: Zogmayer 1982, S. 22.
- Abb. 3: Leo Zogmayer, *Mund auf*, Tusche, 93 x 64 cm, 1983. In: Zogmayer 1983, o.S.
- Abb. 4: Leo Zogmayer, *Das Wasser*, Acryl und Buntstifte auf Papier, 60 x 88 cm, 1984, Besitz des Stadtmuseums Ratingen. In: Zogmayer 1986, S. 139.
- Abb. 5: Leo Zogmayer, *Selbdritt*, Acryl auf Leinwand, 200 x 150 cm, 1985.  
In: Zogmayer 1986, S. 117.
- Abb. 6: Leo Zogmayer, *Keil (Flosse)*, Bronze, 33 x 50 x 11 cm, 1988,  
Privatsammlung Frankfurt. In: Zogmayer 1991 (1), S. 28.
- Abb. 7: Leo Zogmayer, *Ring*, Gips, Ø 142 cm, 1990, Galerie Turske & Turske, Zürich.  
In: Zogmayer 1991 (1), S. 45.
- Abb. 8: Leo Zogmayer, *Scheibe*, Bronze, Ø 142 cm, 1990, Besitz des  
Sprengelmuseums Hannover. In: Zogmayer 1991 (1), S. 43.
- Abb. 9: Leo Zogmayer, Hüllen 5-8, Einblick Volkwang Museum Essen, Gips, 1991.  
Foto von Leo Zogmayer.
- Abb. 10: Leo Zogmayer, *Hülle 1*, Bronze, 186 x 150 x 72 cm, 1991, Musemsgarten,  
NÖ Landesmuseum St. Pölten. Ankauf des Landes Niederösterreich.  
Foto von Inge Kitlitschka, 2010.
- Abb. 11: Leo Zogmayer, *Rot /schwarz*, Acryl auf Holz, Breite 60 cm, 1998, Galerie  
Rosa Turetsky. In: Zogmayer 2000, S. 30.
- Abb. 12: Einblick ins Wiener Atelier mit Wandobjekt, Foto von Leo Zogmayer.
- Abb. 13: Leo Zogmayer, Grün schwarz/schwarz grün, Acryl auf MDF, Breite 60 cm,  
1995. In: Zogmayer 1996, S. 35.
- Abb. 14: Leo Zogmayer, *Weiß*, Acryl auf MDF, 103 x 80 cm, 1997, Galerie Evelyne  
Canus, La Colle-sur-Loup. In: Zogmayer 2000, S. 35.
- Abb. 15: Leo Zogmayer, Einblick in die Ausstellung Galeria Vertice 2008,  
*WHY CHINA*, Acryl hinter Glas, 60 x 80 cm, 2007.  
*Propensity* [Neigung]/*CHINA*, Aluminium, 20 Ø x 29 cm, 2007.  
In: Zogmayer 2008, S. 61.



- Abb. 16: Leo Zogmayer, *Olive*, Acryl hinter Glas, 50 x 70 cm, 2005.  
In: Zogmayer 2008, S. 59.
- Abb. 17: Leo Zogmayer, Einblick in die Ausstellung Galeria Vertice 2008,  
*Frame* [Rahmen], Acryl hinter Glas, 50 x 70 cm, 2005.  
*Slot* [Schlitz], Acryl hinter Glas, 20 Ø x 29 cm, 2007.  
*Is your journey really necessary?*, Aluminium, 20 Ø x 35 cm, 2007.  
In: Zogmayer 2008, S. 45.
- Abb. 18: Leo Zogmayer, *FEIND BILD*, Acryl hinter Glas, 180 x 340 cm, 2001,  
Einblick in die Ausstellung Diskursive Malerei, Museum moderner Kunst  
Stiftung Ludwig, Wien 2001.  
In: Zogmayer 2006, S. 58.
- Abb. 19: Leo Zogmayer, *IF YOU CELEBRATE IT*, Acryl hinter Glas, 40 x 50 cm,  
2005. In: Zogmayer 2006, S. 55.
- Abb. 20: Leo Zogmayer, *Projekt Anna Lambert*, Fotos von Dieter Willim.
- Abb. 21: Leo Zogmayer, *FREI*, Beton, 4,5 x 8 m, St. Pölten Regierungsviertel 2001,  
neuer Standort seit 2005: An der Traisenpromenade bei Haus 12.  
In: Zogmayer 2006, S. 65.
- Abb. 22: Leo Zogmayer, *JETZT*, Foto von Leo Zogmayer.  
Textskulptur in Beton, 10 x 20 x 1 m, gemeinsam mit Roman Ivancsics und  
Heike Langenbach, Wien Ottakring 1999.
- Abb. 23: Leo Zogmayer, *Concrete Poetry*, Sitzstufen und Sitzquader in Beton,  
Tübingen 2004. Fotos von Leo Zogmayer.
- Abb. 24: Leo Zogmayer, *Landmarks (Rahmen)*, Aluminium, Krems 2003.  
Fotos von Leo Zogmayer.
- Abb. 25: Donald Judd, *Untitled*, Rostfreier Stahl und eloxiertes Aluminium:  
10 Teile, 23 x 101,6 x 78,7 cm, 1968. Ehemals Saatchi Collection, London.  
In: Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts*, II, Köln: Taschen 2005,  
S. 525.
- Abb. 26: Robert Morris, *Untitled (L-beams)*, Sperrholz bemalt, 244 x 244 x 61 cm,  
USA, Privatbesitz. In: Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts*, II,  
Köln: Taschen 2005, S. 526.
- Abb. 27: Robert Morris, *Columns*, Bemaltes Aluminium, je 244 x 61 x 61 cm; Leo  
Castelli Gallery, New York. In: Krauss 1977, S. 202.
- Abb. 28: Robert Morris, *Untitled (Sectional Fiberglass Pieces)*, Fiberglass, 1967.  
In: Krauss 1977, S. 268f.

- Abb. 29: Joseph Kosuth, *Leaning, Clear, Glass, Square*, vier Glasscheiben, je 100 x 100 cm, Varese, Sammlung Panza di Biumo, 1965.  
In: Ingo F. Walther (Hg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts*, II, Köln: Taschen 2005, S. 535.
- Abb. 30: Raum mit schwarzen Quadraten der Reinhardt-Ausstellung im Jewish Museum, New York, 1966-1967.  
In: Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 142.
- Abb. 31: Leo Zogmayer, *Kreuz; schwarz/weiß; o. T.* [Titel variiert], Minoritenkirche Stein, Acryl auf MDF, je 50 x 50 x 240 cm, 1994.  
In: Zogmayer 1996, S. 12, 22, 26f.
- Abb. 32: Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*, Harburg bei Hamburg, 1986 enthüllt. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, Köln: DuMont 2000, S. 49.
- Abb. 33: Hans Kupelwieser, *Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems*, Stahl, 48 m Länge. In: Streibel 1995, S. 14.
- Abb. 34: Leo Zogmayer; *Wien*, Foto/C-print, 2003, in: Zogmayer 2006, S. 91.
- Abb. 35: Leo Zogmayer; *Krems*, Foto/C-print, 2006, in: Zogmayer 2006, S. 107.
- Abb. 36: Plakataktion zur Ausstellung schön in Wien und Niederösterreich, Fotos von Leo Zogmayer.



Abb. 1: Leo Zogmayer, *Dorf im Waldviertel*, Federzeichnung, 1976, 28 x 38 cm.



Abb. 2: Leo Zogmayer, *Sonata*, Tusche auf Papier, 1982.



Abb. 3: Leo Zogmayer, *Mund auf*, Tusche, 1983, 93 x 64 cm.



Abb. 4: Leo Zogmayer, *Das Wasser*, Acryl und Buntstifte auf Papier, 1984, 60 x 88 cm; Stadtmuseum Ratingen.

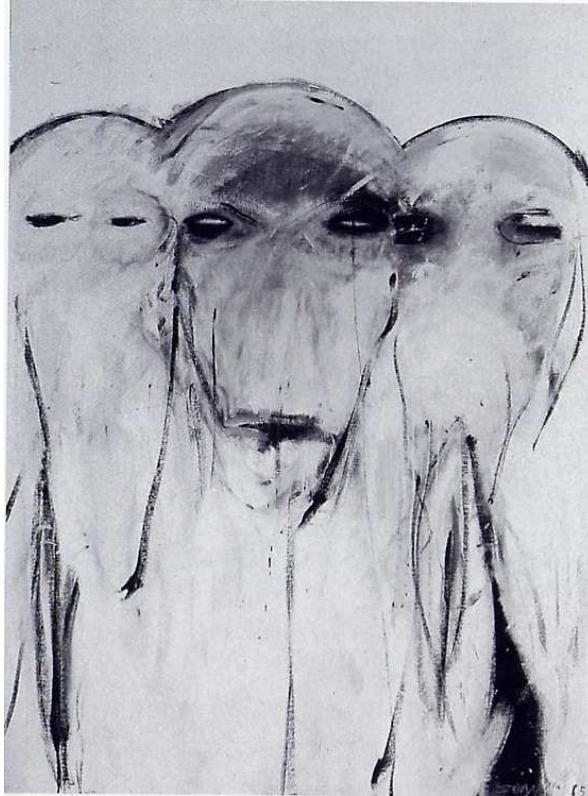


Abb. 5: Leo Zogmayer, *Selbdritt*, in: Zogmayer 1986, S. 117.  
Acryl auf Leinwand, 1985, 200 x 150 cm.

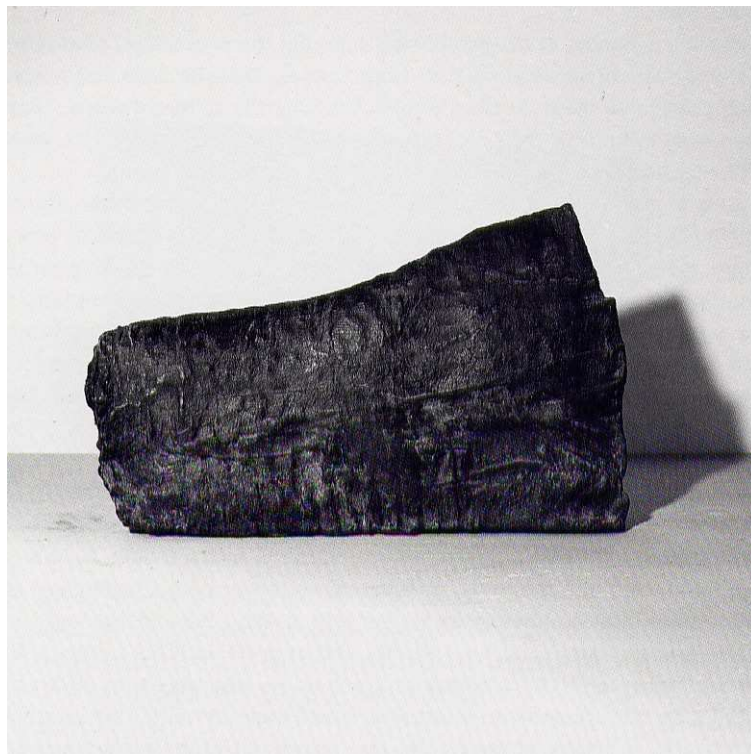


Abb. 6: Leo Zogmayer, *Keil (Flosse)*, Bronze, 1988, 33 x 50 x 11; Privatsammlung Frankfurt.



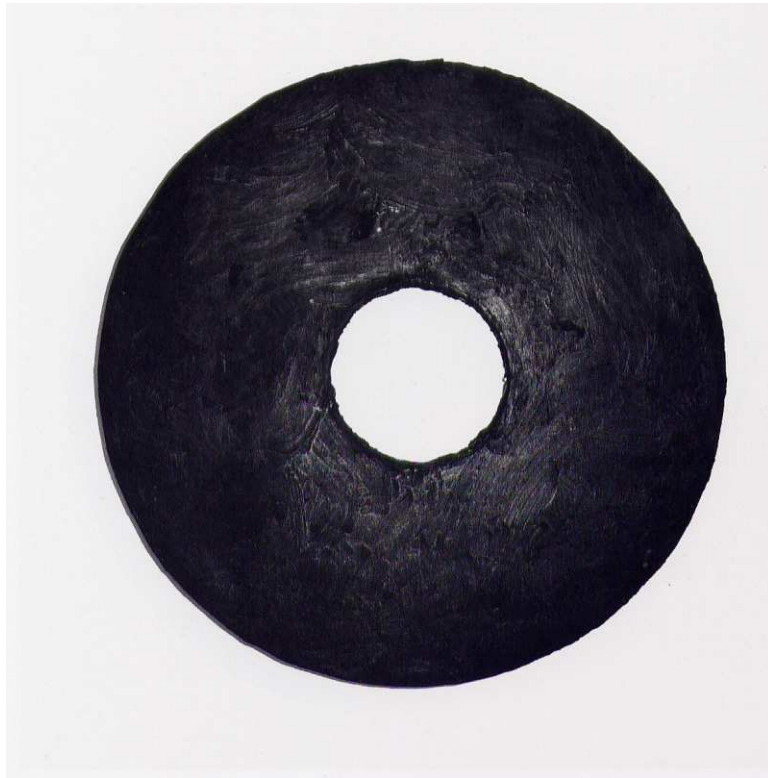


Abb. 7: Leo Zogmayer, *Ring*, Gips, 1990, Ø 142 cm; Galerie Turske & Turske, Zürich.

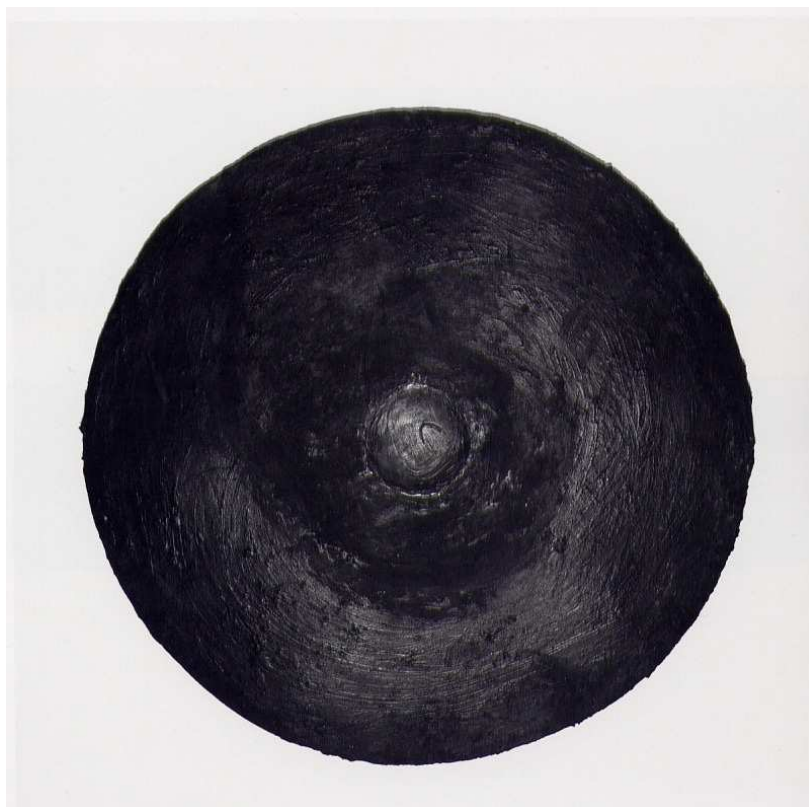


Abb. 8: Leo Zogmayer, *Scheibe*, Bronze, 1990, Ø 142 cm; Sprengelmuseum Hannover.



Abb. 9: Leo Zogmayer, Hüllen 5-8, Volkwang Museum Essen. Gips, 1991.  
(Hülle 8 (ganz links): 192 x 207 x 89 cm)



Abb. 10: Leo Zogmayer, *Hülle 1*, Foto von Inge Kitlitschka, 2010.  
Bronze, 1991, 186 x 150 x 72 cm; Musemsgarten, NÖ Landesmuseum St. Pölten. Ankauf des  
Landes Niederösterreich.

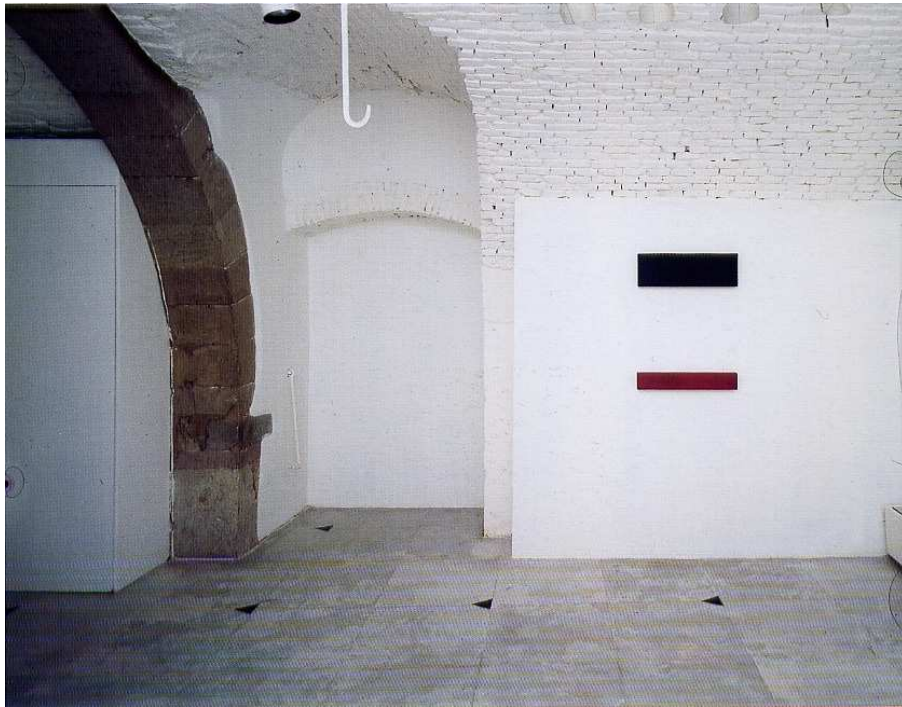


Abb. 11: Leo Zogmayer, *Rot / schwarz*, Acryl auf Holz, 1998, B 60 cm, Galerie Rosa Turetsky.



Abb. 12: Einblick ins Wiener Atelier mit Wandobjekt, Foto von Leo Zogmayer.



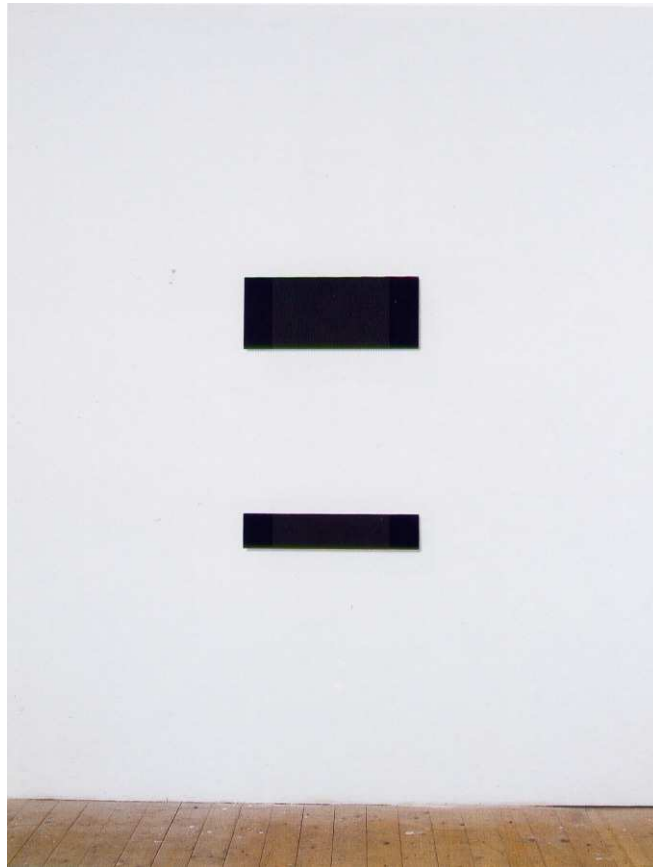


Abb. 13: Leo Zogmayer, *Grün schwarz/ grün schwarz*, in: Zogmayer 1996, S. 35.  
Acryl auf MDF, 1995, Breite 60 cm.

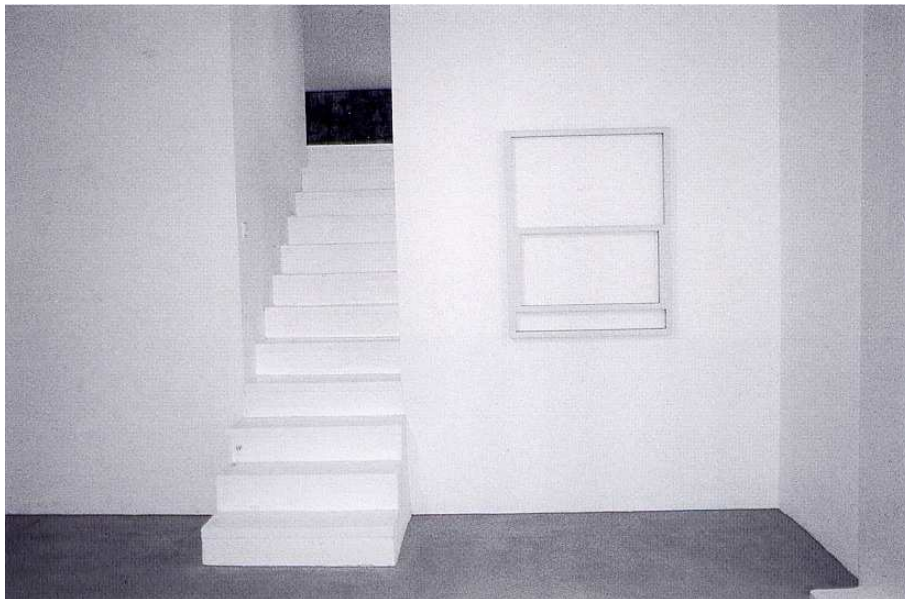


Abb. 14: Leo Zogmayer, *Weiß*, Acryl auf MDF, 1997, 103 x 80 cm;  
Galerie Evelyne Canus, La Colle-sur-Loup.



Abb. 15: Leo Zogmayer, Einblick in die Ausstellung Galeria Vertice 2008.  
*WHY CHINA*, Acryl hinter Glas, 2007, 60 x 80 cm.  
*Propensity* [Neigung]/*CHINA*, Aluminium, 2007, 20 Ø x 29 cm.

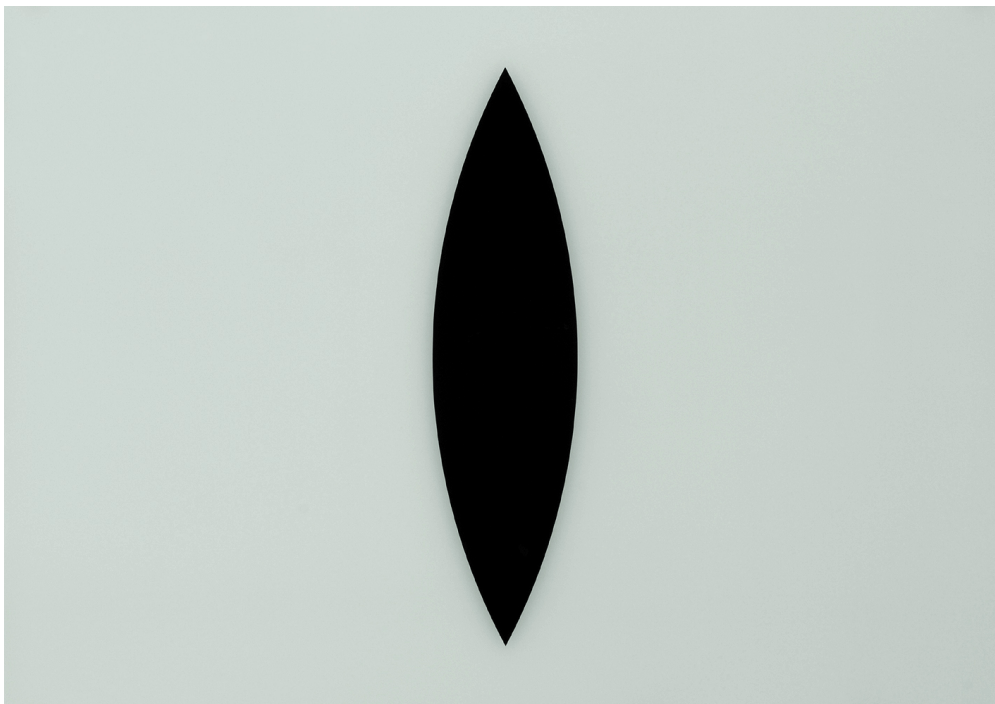


Abb. 16: Leo Zogmayer, *Olive*, Acryl hinter Glas, 2005, 50 x 70 cm.



Abb. 17: Leo Zogmayer, Einblick in die Ausstellung Galeria Vertice 2008,  
in: Zogmayer 2008, S. 45.

*Frame* [Rahmen], Acryl hinter Glas, 2005, 50 x 70 cm.

*Slot* [Schlitz], Acryl hinter Glas, 2007, 20 Ø x 29 cm.

*Is your journey really necessary?*, Aluminium, 2007, 20 Ø x 35 cm.



Abb. 18: Leo Zogmayer, *FEIND BILD*, in: Zogmayer 2006, S. 58.

Acryl hinter Glas, 2001, 180 x 340 cm. Einblick in die Ausstellung Diskursive Malerei, Museum  
moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2001.

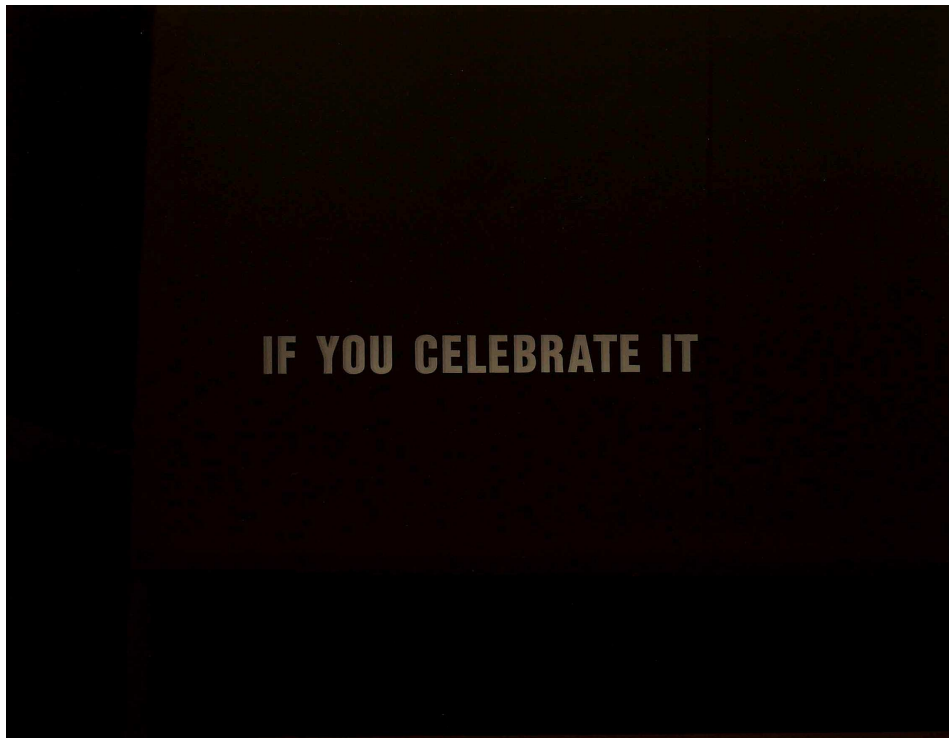


Abb. 19: Leo Zogmayer, *IF YOU CELEBRATE IT*, Acryl hinter Glas, 2005, 40 x 50 cm.







Abb. 20: Leo Zogmayer, Projekt Anna Lambert.



Abb. 21: Leo Zogmayer, *FREI*, St. Pölten Regierungsviertel 2001, neuer Standort seit 2005:  
An der Traisenpromenade bei Haus 12, Beton 4,5 x 8 m.



Abb. 22: Leo Zogmayer, *JETZT*, Foto von Leo Zogmayer.  
Textskulptur in Beton, ca. 10 x 20 m, gemeinsam mit Roman Ivancsics und Heike  
Langenbach, Wien Ottakring 1999.





Abb. 23: Leo Zogmayer, *Concrete Poetry*, Sitzstufen und Sitzquader, Beton, Tübingen 2004.



Abb. 24: Leo Zogmayer, *Landmarks (Rahmen)*, Aluminium, 5 x 7 m, 8 x 12m bzw. 10 x 16 m, Krems 2003.

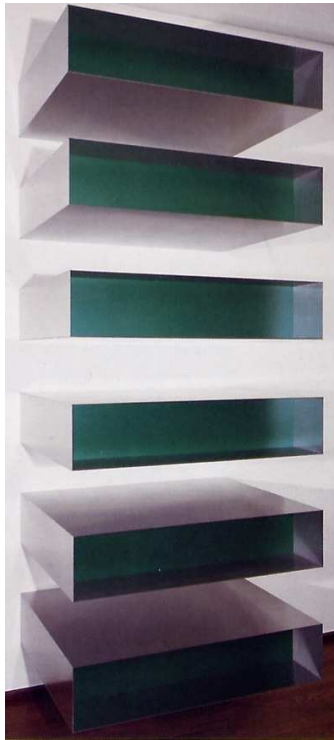


Abb. 25: Donald Judd, *Untitled*, 1968, rostfreier Stahl und eloxiertes Aluminium: 10 Teile, 23 x 101,6 x 78,7 cm; Ehemals Saatchi Collection, London.

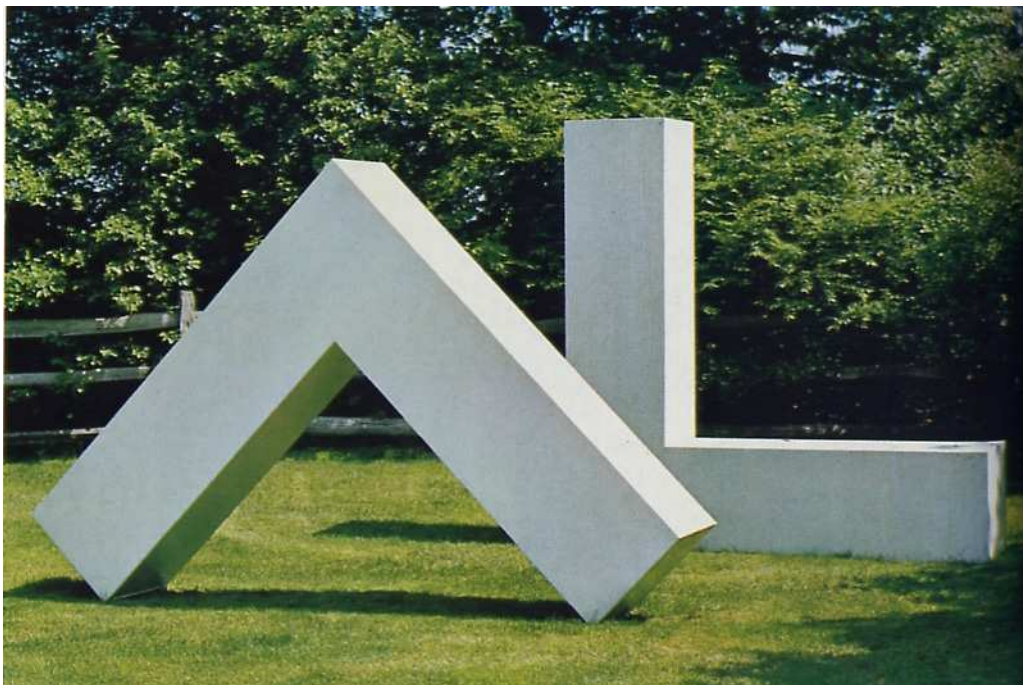


Abb. 26: Robert Morris, *Untitled (L-beams)*, Sperrholz, bemalt, 244 x 244 x 61 cm, USA, Privatbesitz.



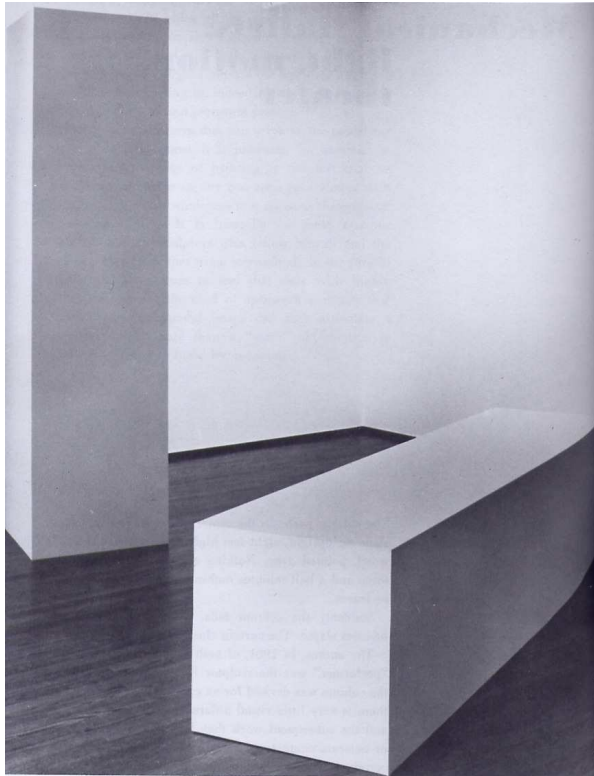


Abb. 27: Robert Morris, *Columns*, bemaltes Aluminium, je 96 x 24 x 24 ZOLL umrechnen; Leo Castelli Gallery, New York.

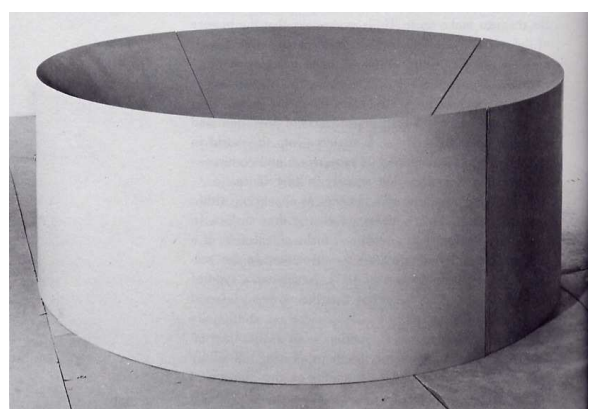
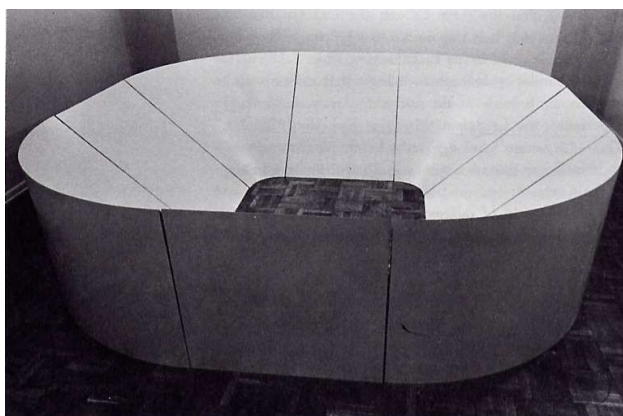


Abb. 28: Robert Morris, *Untitled (Sectional Fiberglass Pieces)*, 1967, in: Krauss 1977, S. 268/9.



Abb. 29: Joseph Kosuth, *Leaning, Clear, Glass, Square*, vier Glasscheiben, je 100 x 100 cm, Varese, Sammlung Panza di Biumo.



Abb. 30: Raum mit schwarzen Quadraten der Ad Reinhardt-Ausstellung im Jewish Museum, New York, 1966-1967.

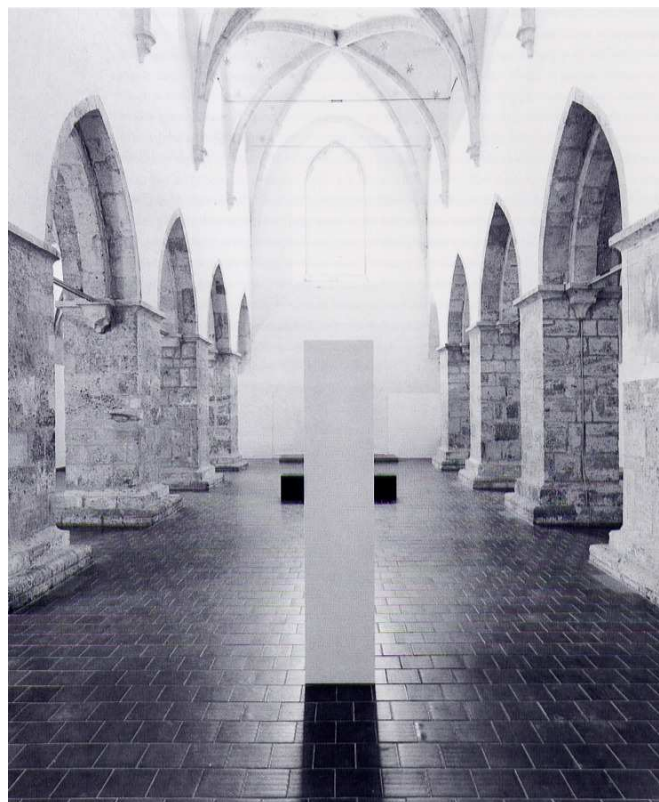


Abb. 31 a und b: Leo Zogmayer, *Kreuz*; *schwarz/weiß*; o. T. [Titel variiert], Minoritenkirche Stein.  
MDF bemalt mit Acryl, je 50 x 50 x 240 cm.



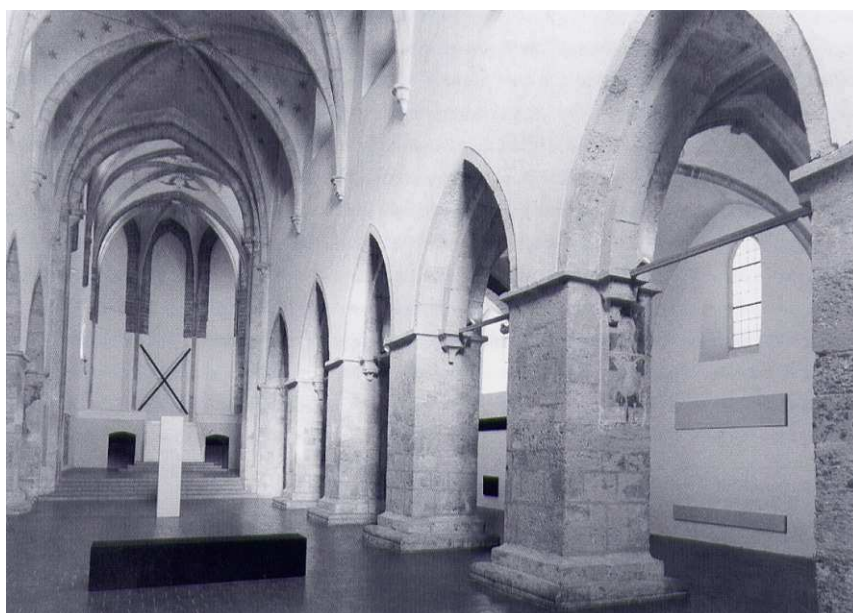
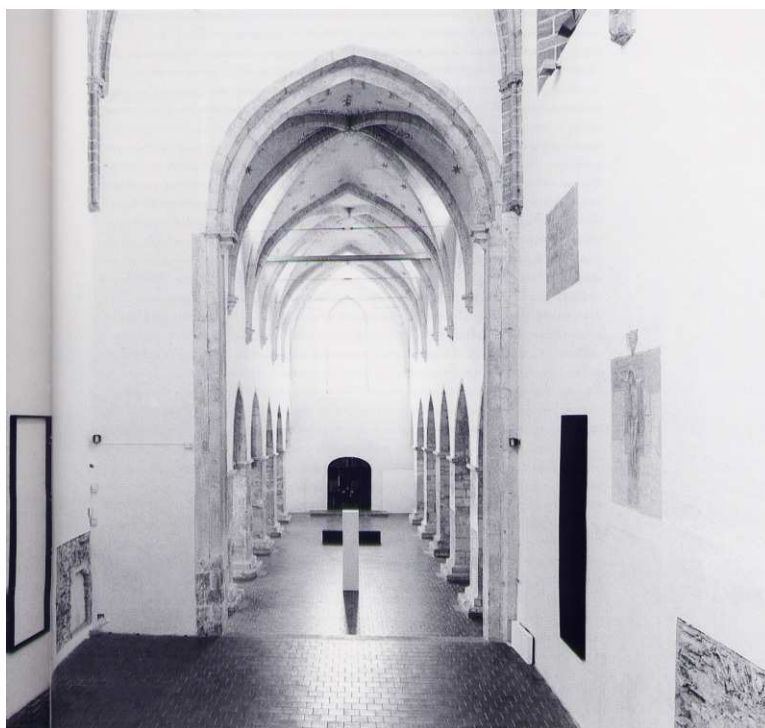


Abb. 31 c und d: Leo Zogmayer, *Kreuz*; schwarz/weiß; o. T. [Titel variiert], Minoritenkirche Stein.  
MDF bemalt mit Acryl, je 50 x 50 x 240 cm.

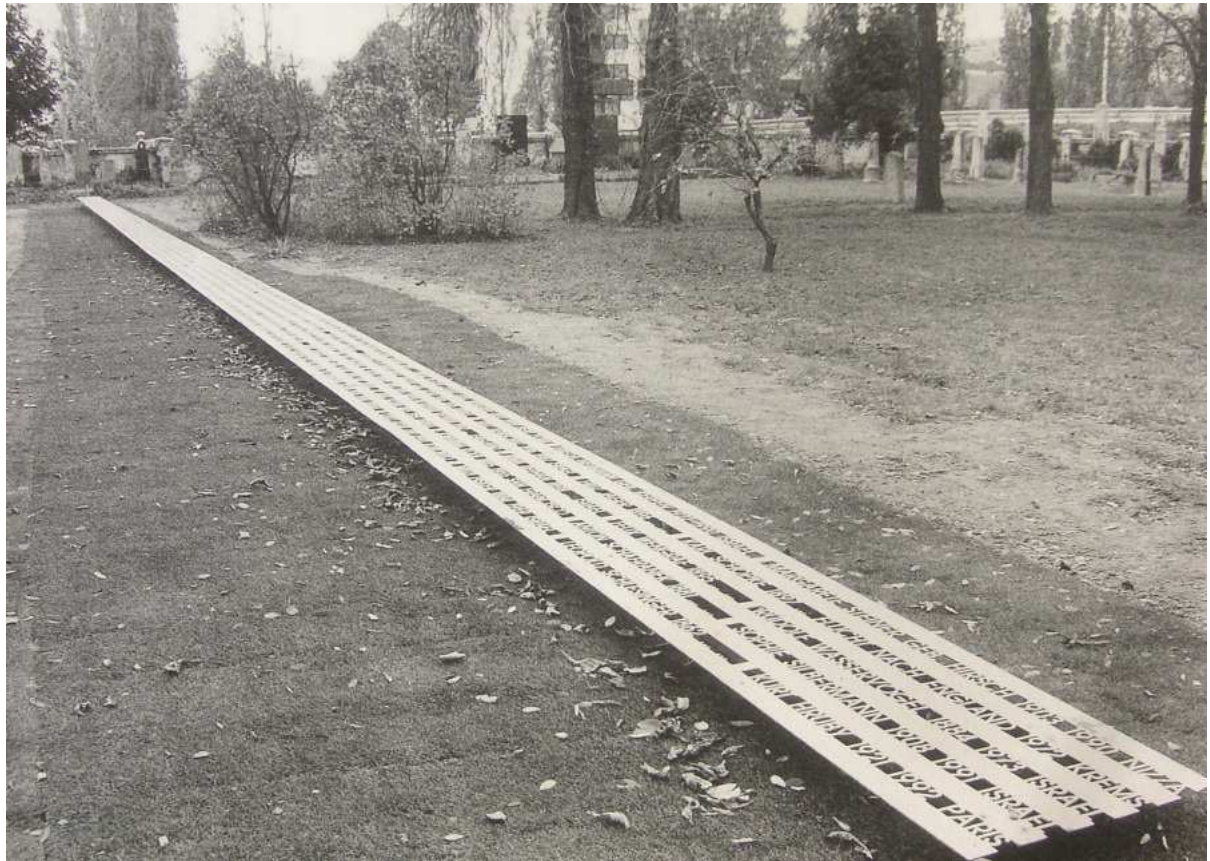


Abb. 32: Hans Kupelwieser, Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems, Stahl, 48 m Länge, in: Streibel 1995, S. 14.

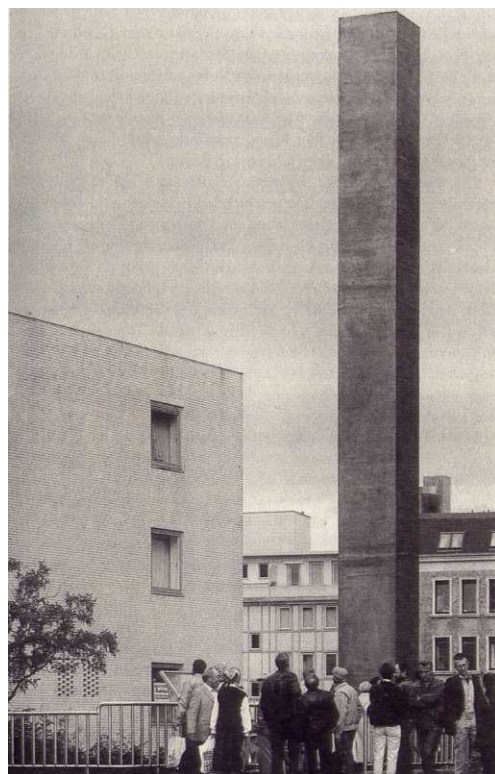


Abb. 33: Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz, *Mahnmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*, Harburg bei Hamburg, 1986 enthüllt.





Abb. 34: Leo Zogmayer; *Wien*, Foto/C-print, 2003.



Abb. 35: Leo Zogmayer; *Krems*, Foto/C-print, 2006.



Abb. 36: Plakataktion zur Ausstellung schön in Wien und Niederösterreich, 2006.

## **Zusammenfassung – Abstract**

Der Kremser Leo Zogmayer, geboren 1949, ist ein international erfolgreicher Künstler. Er hat bis heute unter anderem in Wien, Bonn, Brüssel, Genf, Neu Delhi und New York ausgestellt bzw. gewirkt. Er ist mehrfacher Preisträger, unter anderem des Kulturpreises des Landes Niederösterreich 1996.

Durch die Absolvierung der Meisterklasse bei Professor Tasquil an der Universität für Angewandte Kunst wurde er künstlerisch vielseitig geschult. Dies spiegelt sich auch in seinem Oeuvre wider, das von seinen frühen Zeichnungen, Graphiken und Gemälden über die Monumentalskulpturen ab 1987 und die Wandobjekte ab etwa 1993 bis zu seiner Kunst im öffentlichen Raum, sei es als skulpturale Setzung, aber auch Kirchengestaltungen, reicht (siehe erstes Kapitel). In diesem Gesamtwerk lässt sich, abgesehen von einer expressionistischen Phase Mitte der Achtzigerjahre, ein zunehmender Reduktionismus feststellen. Er wurde deswegen öfters in die Nähe des Minimalismus bzw. der Postmoderne gerückt.

Diese Arbeit setzt sich anhand von zwei Aspekten mit den künstlerischen Arbeiten des Kremser Leo Zogmayer auseinander. Einerseits soll eine Grenzziehung erfolgen zwischen ihm und den Minimalisten, und es soll gezeigt werden, dass sich hinter den Werken, die formal der klassischen Moderne folgen, ein ursprünglicher Zugang zur Welt verbindet und nicht ein kritisch-ironischer Postmodernismus. Um dies zu bewerkstelligen, wird im zweiten Kapitel die Entwicklung ortsbezogener Kunst anhand von Quellentexten und ausgewählten Werken nachgezeichnet, unter anderem auch jener der frühen Minimal Art der Sechzigerjahre in den USA. Dieser werden im dritten Kapitel ausgewählte Werke Zogmayers gegenübergestellt und erläutert.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit Kunstdenken Leo Zogmayers und seinem Begriff des Schauens. Damit ist der intentionslose Blick gemeint, der die Welt, wie sie ist, wahrzunehmen und zu empfinden vermag. Das Schauen ist eine Gegensatzung zu dem wissenwollenden Blick, der das westliche Denken durchzieht. Das „wertende Sehen“, so Zogmayer, verstelle die Sicht auf das Schöne, weil es lediglich versucht, die Welt und die Dinge in ihr verstandesmäßig zu erfassen. Das Schauen lässt sich zurückführen auf die Beschäftigung des Künstlers mit der Gedankensphäre Ostasiens, unter anderem über die Rezeption François Julliens. Die Kunst des Zen,



die Ausdruck des buddhistischen Glaubens ist, weist Charakteristika auf, etwa jenen Hang zur Reduktion und zur Zurückhaltung, der auch bei Zogmayer vorzufinden ist. Das fünfte Kapitel beschreibt dieses Kunststreben mittels Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*, die ein neues Konzept der Weltwahrnehmung vorstellt. Sie verabschiedet die objektive Weltsicht, die den Raum in geometrischen Dimensionen denkt, und wendet sich der subjektiven zu, für die der Mensch im Mittelpunkt seiner Welt steht und dessen immer neue Perspektiven auf die Welt eine „lebendige Kommunikation mit der Welt“ darstellen. Der Wert der Empfindungen wird damit wir beim Schauen als zuoberst gereiht.

Über dieses Modell der Weltwahrnehmung wird Schauen als Ortbezogenheit denkbar. Der Begriff der Ortsbezogenheit meint die Bedeutungsentfaltung eines Kunstwerkes an einem bestimmten Ort und ist für die frühe Minimal Art gebräuchlich. Dieser ist aber im Diskurs über das Schauen neu zu definieren. Nicht das Kunstwerk entfaltet seine Bedeutung an einem gewissen Ort, sondern es ermöglicht eine freie Sicht auf die Um-Welt. Die jeweilige Arbeit fungiert als Katalysator, der den „Mehrwert des Sichtbaren“ (im synästhetischen Sinne) bzw. das Schöne in jedem Ding, an dem Aufstellungsort vor Augen führt und dabei selbst nicht aufgezehrt wird. Der ästhetische Wert des Werkes tritt zurück zugunsten einer Offenheit des Blickes. Daraus gewinnt auch der formale Reduktionismus Zogmayers seine Rechtfertigung, da er notwendig ist, um den Blick schweifen lassen zu können. Die Arbeiten des Künstlers sind in höchstem Grade für die Menschen geschaffen, als sie der Institution des (gewohnheitsmäßigen) Sehens ein Modell gegenüberstellen, das zu einer Entschleunigung im Alltag führen soll und kann. Der jeweilige Ort wird in der Folge als jener erinnert, an dem die Erfahrung gemacht bzw. dessen Atmosphäre empfunden wurde. Dabei hat jeder Ort Anteil am Wunder der Welt und ihrer Existenz, und es zeugt jeder Ort von diesem Wunder.

Das sechste und letzte Kapitel setzt sich in extenso mit dem Denkmalprojekt Anna Lambert Gedächtnisort auseinander, das für Krems geschaffen wurde. Hier wird nicht mehr das Schauen propagiert, sondern es wird Position bezogen in einem gesellschaftlichen Raum. Die Stellungnahme einer ganzen Stadt zu den Gräueln der NS-Zeit wurde an einem bedeutsamen Ort, im Fundament des Steiner Torres, dem Wahrzeichen der Stadt, eingemauert. Hier wird sehr wohl auf den herkömmlichen Begriff der Ortsbezogenheit rekurriert, da es sich bei dem Werk um ein „Gegenmonument“ handelt.

## Curriculum vitae

Dieter Willim

Ribiselweg 2/5

3492 Etsdorf am Kamp, Niederösterreich

Geburtsdatum: 11. Oktober 1982

Staatsangehörigkeit: Österreich

Familienstand: verheiratet

Kind: Johannes Elias (3 Jahre)

1989 – 1993: Volksschule Hafnerplatz, Krems an der Donau

1993 – 2001: BG/BRG Piaristengasse, Krems an der Donau

2002: Beginn des Diplomstudiums Kunstgeschichte an der Universität Wien

Oktober 2004 – September 2005: Ableistung des Zivildienstes in der  
Justizanstalt Stein

Seit 2005: Fortsetzung des Diplomstudiums der Kunstgeschichte an der  
Universität Wien; Beginn des Lehramtsstudium der Unterrichtsfächer Deutsch  
und Psychologie/Philosophie an der Universität Wien

Seit 2007: verheiratet mit Astrid Jasmin Willim, Geburt von Sohn Johannes  
Elias

Seit 2008: geprüfter Verkehrserzieher (Moped) für den Schulbereich